

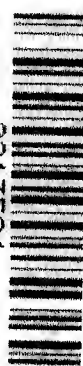
فيكتور هيغو

مقدمة كرومويل

«بيان الرومانسية»



Bibliotheca Alexandrina



0013594

8.

مها عن الفر

كتور: علي

مُتَّعَمٌ كَرَوِيْل

دار الينابيع

«للطباعة والنشر والتوزيع»

دمشق ص.ب. ٦٣٤٨

٥١٣٨٤٦٨ - ٣٣٢٤٩١٤

التوزيع في لبنان:

دار مختارات

ص.ب. ٦٠٢١٦ بيروت (الزلفا)

٨٩٠٣٣٣ - ٨٩٨١٩٤

التوزيع في مصر:

دار الثقافة الجديدة

٣٢ ش. سيدري أبو عام - القاهرة

٣٩٢٢٨٨٠

حقوق الطبع محفوظة

١٩٩٤

الإخراج : مي مكارم

العنوان الأصلي للمقدمة :

PREFACE DE CROMOWEL

VICTOR HUGO

La Société d'Éditions Littéraires et Artistiques
Librairie Paul Ollendorff, Paris 1912

السؤال المحير...

تستدعي دراسة الآداب العالمية والنقد الدائر حولها وحلده في جهود الدارسين والمترجمين العرب كي يتمكن القارئ العربي من تكوين فكرة واضحة ومترابطة عن أدبٍ مُغايرٍ لأدبه، وأذواقٍ جماليةٍ مغايرةٍ لذوقه، وإن هي تقاطعت معه، فضلاً عن الأبعاد المعرفية التي قد تفتتح أمامه. وهذا مشروع ضخم يحتاج إلى مؤسسات ثقافية وعلمية ضخمة تفضطلع به، وربما كانت الجامعات من أكثرها فعالية. فهل هذا هو الواقع؟ طبعاً: لا؛ لأن الجامعة عندها التدرسي الخاضع لعامل الزمن، لا تستطيع أن تغطي الملامح العامة لمفهوم «الأدب العالمي» ومراحل تطوره عبر التاريخ، إلا تغطية جزئية ومن خلال مقررين يُدرّسان في فصل دراسي واحد - في أقسام اللغة العربية - هما: «الأدب المقارن» و «ملامح الأدب والنقد في الغرب». ومع أن إمكانات الإفادة من إصدارات دور النشر في الوطن العربي - في مجال الترجمة والتأليف - قد تتوفر في حدودها الدنيا، فمن الصعب التعويل عليها؛ فهي - من جهة أولى - غير منظمة، ومراجعتها الخاضعة لاعتسارات النشر

والتسويق غير مرتبطة ببرامج الجامعات العربية من جهة ثانية.

إذاً لا بُدّ، والحال هذه، من مواجهة إحدى لمسألة «الأدب العالمي» لسنا الآن في موضع بحثها إلا ضمن إطار الهموم التدريسية الناتجة عنها، والتي نودّ أن نخرج منها بفضل البحث الجادّ عن أقرب الموارد المعرفية القمينة بإغرائنا وإخراج دلائلنا من دائرة الخيرة. ودائرة الخيرة واسعة، لكنّ سؤالاً واحداً قد يُلمّخصها: كيف يمكن أن ندرس «ملاصيح الأدب والنقد في الغرب» في مقرّر واحد، وكتاب واحد، وعام واحد؟...

يتّين من الكتب المقرّرة¹ على الطلبة في جامعاتنا أن اهتمام المؤلفين مُنصبّ على عصور الآداب الغربية، والتيارات أو المدارس التي ظهرت خلالها.

ولأنّخذ وسيلة أخرى لجمع من هذه الطريقة في محاولة الإحاطة بأدب تمتدّ منذ القرن الثامن قبل الميلاد حتى أيامنا الحاضرة. فثمة ثلاثة آلاف عام من تاريخ الحضارة الإنسانية ينحتم على طلائنا الاطلاع عليه في حقليّ الأدب والفنّ. وإعداد المداخل أو المختصرات كالكُتب التي ذكرناها بزودهم بفكرة عامة عن ذلك. وتبقى أمامهم مشحولة غياب النصوص القديمة والحديثة، والتي يتصنّف لها أساتذتهم بسعريّ حثيث لنأخذ منها ما تُتيح الظروف العامة والخاصة. ويُساعدهم في سعيهم إغناء مكتبة الجامعة بالمزيد. من

¹ - هناك في الواقع كتابان أساسيان: (1) - المدخل إلى الأدب الأوروبي، د. فؤاد مرعي، حلب 1972، ويُدرّس في جامعتي حلب وتشرين. (2) - جوائب من الأدب والنقد في الغرب، د. حسام الخطيب، دمشق، ط4، 1990، وقد طوّره الدكتور الخطيب عن كتابه السابق «الأدب الأوروبي، تطوّره ونشأة ملاحبه، دمشق 1972، ويُدرّس في جامعتي دمشق والبعث.

أما الكتاب الثالث وعنوانه «مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية»، للدكتور عماد حاتم، منشورات المدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1979، فهو مرجع غير متوفر بالصورة المطبوعة.

الملاحم والمسرحيات والروايات، وكتب النقد الأجنبي بلغاتها الأصلية، أو يترجمتها العربية.

بيد أن بعض الروائع الأدبية غير متوفرة كـ «الديكاميرون» أو حكايا الليالي العشر للكاتب الإيطالي «بوكاتشيو»، و «غارغاتوا وبتاغرييل» للكاتب الفرنسي «رابيليه»، و «دون كيشوت» للكاتب الإسباني «سرفانتس»، و «الفردوس المفقود» للكاتب الإنكليزي «ميلتون» وغيرها. قد يكون أغلبها مُترجماً إلى اللغة العربية، وناقصاً من الأسواق. لذا يتوجب أن تُعاد طباعة ما هو مُترجم، أو تصويره، أو إعادة ترجمته إذا أمكن، وترجمة غير المترجم. ولا ضير في أن تتعدد الترجمات بشرط أن تبتدئ كل ترجمة عن نظرة خاصة إلى النصّ المعني.

وهكذا تقع ترجمتنا لمقدمة كرومويل في قائمة الاحتمالات التي من شأنها أن تسبّب ثغرة أو طرفاً من ثغرة من دائرة الخيرة؛ لأنها، في الحقيقة، لا تنطوي على حلّ حاسم لمشكلة دراسة الأدب العالمي وملاحم الأدب والنقد في الغرب. وجملة ما قد تحمله من فائدة أنها ستجعل من الأطروحات النقدية التي دافع عنها فيكتور هيجو في ضوء قراءاته لآرائه الأدبية والنقدية، منطلقاً لتحليل بعض ظواهر الأدب والنقد بحسب تسلسلها في مقدمة كرومويل. أي أننا سنتجاوز الترجمة إلى الشرح، وبذلك نستجيب لضرورتين هامتين:

(١) - ضرورة توفير نصّ المقدمة كاملاً مع إخضاعه لنظرة منهجية تجعل قراءته واضحة؛ لأن هيجو صبّ أفكاره دفعة واحدة مُطوّراً الأفكار العامة والجزئية على نسق واحد ومستعيناً بذاكرته للاستشهاد بالأمثلة الشعرية، والأسماء والمسرحيات، والمراقف، والشخصيات، ممّا يعرقل ذهن المتّبع لفكرته التي ينبغي الوصول إليها. على أن إخضاع النص المترجم للنظرة المنهجية لا يعني تغيير نسق أفكاره، أو وضع فقرة في

مكان فقرة أخرى، ولا يعني التصرف في الترجمة. فما سنقوم به لا يتعدى تقسيم النص إلى عدة أقسام تدل على الموضوعات والقضايا التي يعالجها المؤلف. وقد تقدم لكل قسم، عند اللزوم، إضاءة نقدية أو تاريخية تساهم في جلاء غموضه، أو في التذكير بما يُقارب موضوعه. أما الترجمة فستكون وفية للنص الأصلي، لا تتعبدل فيه، ولا تحذف منه شيئاً.

(2) - ضرورة التعليق على استشهادات هيغو الغزيرة، والممتدة تقريباً على مجمل تاريخ الأدب الأوروبي، بدءاً بالعصر اليوناني وانهاءً بأواخر القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر. وليست الغاية من التعليق على هذه الاستشهادات تضخيم الحواشي، وتطويلها لتحل محل النص، أو لتُبدل به. وربما أدى التعليق إلى ذلك دون أن ندري. لكننا، بطبيعة الحال، لن نترك الحواشي تتحكم بضرورة النص، بل .. على العكس - سنوظفها لإظهار هذه السيرة، حيث يبدو النص جزءاً من تاريخ الأدب والنقد الأوروبيين، لا مجرد مقدمة لمسرحية. ومن ثم نأمل أن نصل إلى دراسة مُرتبة تتخلّى عن الغرض التاريخي للروائع الأدبية ومضامينها، وتسيرها سيراً نقادياً يجمع بين تكتيف الأفكار وتعميق روابطها الجمالية داخل النص، وخارجته في المحيط الثقافي والاجتماعي والتاريخي.

ولئن كان هيغو قد أعطى في مقدمته تصوراً عن العصور التي مرّ بها الأدب الأوروبي يختلف عن التقسيمات المعروفة في تاريخ هذه الأدب، فإننا سنعمد إلى إبراز الظواهر الأدبية والنقدية التي رسمت كل عصر دون إغفال الخط الصاع. لتطور بعضها، واستمراره، والخط الهابط أو المنقطع نتيجة انحسار بعضها الآخر أو تحولها في مسار آخر كما حصل للشكل الملحمي مثلاً. وربما أعدنا النظر في بعض المقولات المعروفة في نظرية

الأدب لتحديد كيفية الانتقال من عصر إلى عصر آخر، ونصيب كل عصر في العصر الذي يليه. فتاريخ الأدب، كما تاريخ الفكر، ليس - في نظرنا - توالي أحداث على خط زمني مستقيم. وعندما يتعلق الأمر بالأساليب الفنية، والتقنية، لا يُقدّم التسلسل التاريخي فائدة نقدية تذكر بحول عن انبعاث العصور قديمها في حديثها، ونهوضها جميعاً بتشديد هذه الظاهرة العظيمة: الأدب. وإن لم يكن لكل عصر ميزاته، وإضافاته على ما سبقه، مدار انعطافاً في مسار التاريخ. وحتى الانعطاف يحمل بذوراً خاصة تفعل فعلها داخل كيانه الضعيف لتنهض به من جديد.

لقد أسس هيغو نظريته في تاريخ الأدب وجماليته على مبادئ الحركة الرومانتيكية كما سنرى. ونحن نخمن أن فهم هذه المبادئ يتطلب أن تُقارَن بمبادئ التيارات التي سبقتها، ولا سيما الكلاسيكية وما جسدها من مؤلفات أدبية ونقدية. وهكذا سنكون مدعوين منهجياً للعودة من القرن التاسع عشر إلى القرن السابع عشر، ومن ثمة إلى الأدب الأوروبي القديم، اليوناني والروماني بعد المرور بالعصر الوسيط. لذا، وحرصاً منا على تعزيز النظرة النقدية المركبة، سنتعرض للمدارس الأدبية بوصفها مقولات جمالية - أسلوبية - تاريخية، تتناقض في أغلب جوانبها، وتتعاقد في بعضها الآخر، ولا يمكن - في أي حال - من الأحوال - أن تُنبَت غرى وحداتها عن الأخرى. شأنها شأن تيارات الفلسفة والفكر عامة؛ حيث نجد الأفلاطونية مُنبئة في المسيحية عند الكتاب اللاتيني القديس أوغسطين (354 - 430) الذي عبر عن تآلف الفلسفتين في كتابيه «مدينة الله» و «عن الرحمة». كما نجد المسيحية بعد أفولها مع عصر النهضة، تعود، في بداية القرن التاسع عشر، لتصير قاعة فكرية لزعماء الرومانتيكيين، وعلى رأسهم شاتوبريان، وفيكتور هيغو كما سيمرّ معنا لاحقاً. إنه تفاعل تيارات الفكر واندفاعاته ضمن مجرى التطور المتعدد الجوانب الذي لا يقدّم فيه انتشار هذا الفكر أو ذاك خلال مرحلة معينة من مراحل التاريخ إلا مظهر

التغير الفاصل بينه وبين ما كان سائداً قبله. ومظهر التغير قد يكون ثورة أو عاملاً هاماً من عواملها، لكن الثورة على الماضي لا تنأى إلا باستيعابه وتمثلي ما أدى إلى جموده، وما يؤدي إلى إعادة إنها ضنه، والمساهمة في تناميّه.

وما يُقال عن التاريخ من هذا المنحى يُقال عن الأدب والفن، حتى إن محاولات الدارسين السابقين هيغو بدءاً من بدايات القرن الثامن عشر، لم تخرج، في تفسيرها للتاريخ على حقيقة اختلاف مراحل تطوره وتداخلها في أن معاً. لكن هيغو يختلف عن سابقه في أنه ركز على الأوجه الأدبية لظواهر التاريخ، واستنبط بعض القضايا الهامة المتعلقة بفنون الأدب وأجناسه، وبين الدراما خاصة. وكان في تفنيده لقواعد الكلاسيكية يسلط الضوء على مفهوم العبقري بوصفها معياراً جوهرياً من معايير الإبداع الأصيل. إضافة إلى أن مقدمته تفرّعت إلى أكثر من اتجاه، وساهمت في إثارة كثير من التساؤلات، وعسى أن يعثر القارئ فيها على إجابات كلية أو جزئية توصل الضوء إلى الزوايا العميقة، أو تنبش المخبوء وتعيّنه إلى حركة الحياة.

ومع إيماننا بأن ترجمتنا وشرحنا لمقتمة كرومويل ينبغي أن يكونا تعبئتين كليل البعد عن انحزال فعل القراءة، وقصره على ما يشبه المللخصات التي ولي عهداً، فقصارى ما نودّ بلوغه من عملنا هو أن نضع التساؤلات المذكورة في مكانها الصحيح، وفق منهج محدّد، وبأسلوب عربي سليم وواضح، يعود على من يتناولها بالقراءة والدرس ببعض الفائدة، أو يدله على ما يمكن أن يقرأ من نصوص الأدب الأوربي التي لا تغني عنها المقدمات في أية حال، وكان الله وليّ التوفيق.

فيكتور هيجو وعصره

كان البحث عن جوهر العلاقة بين الكاتب وعصره، ولا يزال، واحداً من أكثر الأسئلة إلحاحاً في تاريخ الأدب والنقد، ومن أكثرها تعقيداً أيضاً. فمن جانب يمكن أن ينحصر الكلام على هذا الموضوع بالفترة التي عاشها الكاتب، ومن جانب آخر قد لا تمثل حياة الكاتب سوى ملمح بسيط من ملامح العصر. وفي هذه الحال لا يكفي السرد التاريخي لحياة الكاتب في جلاء علاقته بعصره التي تتطلب ملاحظة الخطوط التاريخية والفكرية التي تكون نسيج الحركة الاجتماعية العامة. وعصره لا يتحدد بتاريخه ولادته ووفاته؛ فثمة امتدادات سابقة عليهما، ولاحقة لهما، تسهم إسهاماً فعالاً في إدراك ما خضع له من مؤثرات، وما ولدت مؤلفاته من تأثيرات كلية أو جزئية.

والحقيقة أن تطويق الامتدادات المذكورة التي تتخطى الفترة بين 1802 و 1885

- وهذا عمر فيكتور هيغو - أمرٌ معقّد ويحتاج إلى المزيد من التروّي وضبط الأحكام، ولاسيّما عندما تتعلّق القضية بكاتب يحمل في داخله تراث مجموعة من العصور كساي* من الكُتّاب العظماء. إلا أننا سنحاول - ونحن نُراعي دقّة المنهج - أن نلجأ إلى السمة الغالبة على جملة مؤلّفاته خلال مرحلة معينة من حياته الأدبية أو خلال أكثر من مرحلة. فالتغيّرات التي طرأت على الواقع السياسي والفكري في أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر فعلت فعلها في حياة هيغو الأدبية والفكرية. فأتخذ منها مواقف متباينة، ولكنه بقي ملتزماً على العموم بمبادئ الحركة الرومانتيكية الوليدة التي خطّ مبادئها في مقدّمات مؤلّفاته الأولى: مقدّمة الغنائيات (1822)،² ومقدّمة كرومويل (1827)،³ ومقدّمة الشرقيات (1828).⁴ فإذا كانت المبادئ الأدبية للرومانتيكية معارضة للمُثل الجمالية والأسلوبية للمدرسة الكلاسيكية

السائدة في الأدب الأوروبي حتى نهاية القرن الثامن عشر، فإن إرهاباتها كانت تنشئ في تربة القرن الثامن عشر نفسه، أي في تربة التمهيد الفلسفي التنويري للثورة الفرنسية. بل إنّ هناك من يُرجع البداية إلى رونييه ديكرارت (1596 - 1650) مؤسس الفلسفة الحديثة، والأب الروحي للثورة الفرنسية⁵ بوصفها إنجازاً أوروبياً على أوسع نطاق، إذ انطلقت من فرنسا وعادت إليها. فكيف كان ذلك؟

2 - Preface des odes

3 - Preface de cromowel

4 - Preface des orientales

5 - انظر: رسل (برتراند)، حكمة الغرب، ترجمة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ج2، لدا 1983، ص67. وانظر: د. أمين عثمان) التأملات في الفلسفة الأولى لديكرارت، تراث الإنسانية، مجلد1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بلا تاريخ، ص77.

لقد أَدَّى المنهج الفلسفي لديكارت بانتصاره للبحث الحرّ، وتأييده لسلطة العقل إلى إحياء التراث العقلي الذي صار سبينوزا (1694 - 1778)، ولينتز (1646 - 1716) من أكبر دُعائه في القرن السابع عشر،⁶ وكذلك إلى ولادة الفلسفة التجريبية الانكليزية التي يمثلها لوك (1632 - 1704)، وباركلي (1685 - 1753)، وهيوم (1711 - 1776).⁶

ولم تكن انكلترا مهداً لنمو هذه الفلسفة من باب المصادفة؛ لأن جملة من العوامل توفّرت لها وساعدت على انتشارها كإصلاح الديني الذي بسط ظلّه مع انتشار الفكر الليبرالي البروتستانتي الداعي إلى أن الفرد حرّ في تسوية أموره مع الله بالطريقة التي يراها مناسبة، ومع النمو الاقتصادي المتزاف مع صعود الطبقات الوسطى وما كانت تحقّقه من تقدّم في حركة التجارة وتنشيط رؤوس الأموال. وهكذا برزت الفردية في الميدان الاقتصادي والفلسفي معزّزة صراع الطبقة الوسطى ضدّ السلطة المطلقة للملوك، وكان ديكرت أوّل من عبّر عن النزعة الفردية بمقولته المشهورة: أنا أفكّر، إذاً أنا موجود. وعلى ما بين العقلانية الديكارتية ذات الأساس الميتافيزيقي، والبروتستانتية، وتطوّر الأفكار الاقتصادية ونمو التجارة من تباعد ظاهري، تبقى ليبرالية القرن السابع عشر هي النظام الأوّل لهذه التوجّهات الفكرية المتدفقة في تيار واحد يعارض تيار الطغيان السياسي والديني والاقتصادي والعقلي الموروث من القرون الوسطى.

لكنّ إذا كانت انكلترا مهية للقيام بالثورة، فلماذا قامت الثورة في فرنسا، وفي

⁶ - انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص. 70 - 139. وانظر: فرج (آ)، تاريخ الفلاسفة الموضح بالنصوص، (بالفرنسية)، فرناند تالان، باريس 1966، ص 162 و 175.

القرن التالي، ولم تَقَمَ فيها؟

قد يبدو في هذا التساؤل شيء من التبسيط. وقسراً المنهج للإجابة على أسئلة لاداعي لها طالما أن الذي حدث حدث وانتهى، وطالما أن الإشكال بجماعته وتفصيله لا يمتد إلى فيكتور هيجو بصلة. ومع ذلك تظل إثارته مشروعة من الزاوية التحليلية التي ينبغي اعتمادها في دراسة تاريخ الفكر. ثم إن العلاقة بينه وبين فيكتور هيجو تستند إلى أكثر من نقطة، وليست الامتدادات التاريخية السابقة لعصره إلا واحدة منها. فمقدمة كرومويل تستقي غودجها الدرامي الأول - وهو شكسبير - من انكلترا، ومسرحيته نفسها تجسيد درامي لشخصية سياسية انكليزية أيضاً. وفوق ذلك، كان من الطبيعي أن تقود الثورة الصناعية في انكلترا إلى ثورة اجتماعية تقلب النظام الملكي، لأن الحكومات أضحت عقبات حقيقية في سبيل التطور التجاري الحر الذي يتحتم أن تُسنَّ له قوانين وأنظمة جديدة. إلا أن الانكليز - كما يرى برتراند رسل -⁷ اختاروا الحل الوسطي للخلق التوازن بين السلطة الملكية والطبقة التجارية عن طريق البرلمان الذي شجع التجارة الانكليزية إلى أبعد الحدود على حساب تجارة المستعمرات، ولا سيما في أمريكا والهند. وترافق ذلك مع انتقال السطوة على البحار من هولندا إلى انكلترا،⁸ مما نشط الاقتصاد في الداخل، وخلق توازناً اجتماعياً توسعت جغرافية انكلترا على قاعدته لتستجيب لحركة التصنيع السريعة.⁸

هذا من جهة، ومن جهة ثانية اعتمد ضعف المستعمرات الانكليزية، وأمريكا خاصة، وهي تسعى إلى التحرر، اعتماداً كلياً على فكر عصر التنوير الفرنسي، وعلى

7 - حكمة الغرب، نفسه، ص 104.

8 - انظر: ديورانت (ول)، تاريخ الحضارة، مجلد 4 - 42، ج 2، دار الجبل 1988، ص 30.

دعم فرنسا - المنافس الاستعماري الأول لانكلترا - حركة التحرر الأمريكية. فكان لابد من توجه انكلترا إلى خوض الحروب في أوروبا وأمريكا كي تبقى الإمبراطورية الأقوى في العالم. فبقى حصن الحلول الوسطى منيعاً على أية ثورة اجتماعية فيها. والحال أنها كانت قبلةً للمنورين الفرنسيين؛ إذ اختارها فولتير منفياً له (1726 - 1729)،⁹ كما أقام فيها نقيضه الفكري جان جاك روسو، عند صديقه الفيلسوف الانكليزي «هيوم» (من 1765 - 1767).¹⁰ وهذا التواصل بين المفكرين ظاهرة هامة من ظواهر القرن الثامن عشر.

أما في فرنسا فكانت التقسيمات الاجتماعية أكثر وضوحاً؛ إذ إن القرن السابع عشر كان عصر سيادة السلطة الملكية الارستقراطية، وسلطة رجال الدين، على حساب الطبقة الثالثة أو الشعب. وبدأ من الثلث الثاني للقرن الثامن عشر بدأت هاهـ السلطات تتحد: فالسلطة الملكية استخدمت القوة في فرض سلطانها، بينما راحت الطبقة الارستقراطية تتغنى بمبادئ أخلاقية لم تعد تلتزم بها، وصارت الكنيسة مؤثلاً للخلافات الدينية. وعرفت فرنسا من موت الملك الشمس (لويس الرابع عشر) سنة 1751 حتى سنة 1748 حيث صدر كتاب «روح القوانين» لـ «مونتسكيو»، فترة التحضير لأفكار العصر التنويري الذي تمخض عن تدمير مفهوم السلطة في كثير من الميادين، في السياسة والمجتمع، وفي الدين المعتمد على الخطيئة الأولى والناظر إلى الطبيعة الإنسانية أنها ضعيفة وفاسدة بدنياً وهي بحاجة إلى دليل يقوّمها. وجاء فكر

⁹ - انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الخامس. باريس 1987، ص.ص 3024 - 3205. وانظر:

معجم بوردا من الأدب الفرنسي، باريس 1985، ص.ص 806 - 808.

¹⁰ - انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الثالث، باريس 1987، ص.ص 1565.

التنوير ليؤكد أن الإنسان خير بطبيعته، واجتمع هو الذي يعيقه، وضمان توفقه إلى المثل الأعلى هو قلب العلاقات الاجتماعية لإصلاحها.

وانجذبت الفلسفة المومنة بحرية الفكر الفردي، والمنطلقة من وجوب النضال الواقعي، إلى الرأي العام الذي لم يعد مقتصرًا على البلاط، بل تعاضده ليشمل الصالونات الفكرية والأدبية، وأصحاب الضمائر الحرة، والمثقفين البورجوازيين¹¹. وكما تحولت الفلسفة بذلك، من المجال النظري إلى المجال الواقعي، تحول العلم الذي تكفّلت الموسوعة¹² بنشره بين الناس، وتعريفهم بأحر تطورات.

ولاقت أفكار المنوّرين الانكليز والفرنسيين صدىً واسعاً في أمريكا الساعية إلى الاستقلال، ولاسيما في كتابات بنيامين فرانكلين (1706 – 1790) السدي الثقيي بالفيلسوف الانكليزي «هيوم»، خلال إقامته في انكلترا (من 1757 - 1762). حتى إن إعلان الاستقلال الأمريكي الذي صاغه توماس جيفرسون (1743 – 1826)، ودقّقه فرانكلين فيما بعد، يستند على المبادئ التنويرية، وعلى أفكار الفلاسفة مثل جون لوك¹³. وقد عادت كتابات فرانكلين وجيفرسون وغيرهما لتمارس تأثيرها في

11 – انظر: كالفية (ج)، تاريخ الأدب الفرنسي (بالفرنسية)، باريس 1920، ص 443.

12 – الموسوعة L'Encyclopedie معجم فرنسي موسّع في العلوم، مستوحى من معجم انكليزي مشابه كـ «شامير» عام 1729. تولّى إدارتها المفكر والفيلسوف الفرنسي دوني ديدرو (1713 – 1784)، كتب فيها فلاسفة العصر أمثال دالامير، ومونتسكيو، وفولتير، وهولباخ، وكينزي، ودوبانون، وتيرغو، ومازونييل، وهلفيتيوس، وجان جاك روسو، وجو كور. وساهمت الموسوعة في تعريف الناس بتطورات العلوم والفكر في المادين كلها. وتعتبر مقدمتها التي حرّرها دالامير لوحة شاملة لمعارف العصر.

13 – انظر: هاي (بيتر)، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، ترجمة هشام حجازي، وزارة الثقافة، دمشق 1990. ص 21 - 22.

أوروبا، وخاصة في فرنسا، ولتكون بالإضافة إلى الحرية التي أثارها حرب الاستقلال الأمريكية، عاملاً من عوامل قيام الثورة الفرنسية سنة 1789. ولعل الحقيقة - كما يرى ج. ب. بيري - «تكمُن في قول «أكتون» البلجيكي: «إن التقاء النظرية الفرنسية بالمشال الأمريكي قد أدى إلى اندلاع الثورة»¹⁴.

استلهمت فلسفة الموسوميين بتفازلية واضحة انبثقت في قادة الثورة الفرنسية وهم يلاحظون أن فساد الحكومة والكنيسة هيأت عقول الناس لتلقي بذور الأفكار الثورية. غير أن جان - جاك روسو (1712 - 1778) كان يحمل على الحضارة أنها تفسد الطبيعة الإنسانية، وعلى العقل أنه مُضلل لا يدلنا على الحقيقة¹⁵. لذلك دعا إلى ضرورة اعتماد الإنسان على مشاعره الطبيعية الخالقة بهدأته إلى الطريق الصحيحة، أي إلى ما يُدعى بالدين الطبيعي *Naturisme*. فكلما ابتعد الإنسان عن الحال البدائية البسيطة أصبح أكثر تعاسة؛ لأن الدمار نذوي على الفساد. وما التطور الاجتماعي سوى خطيئة جسيمة. أما النموذج الذي استهواه - وهو نموذج مثل أعلى اجتماعي طوباوي - فلا يزيد على الوجود الأركادي¹⁶، ورافقت فلسفته مع اتجاهه الديمقراطي ومناصرته للشعب على فولتير. ونبع منه نهج الجديد من مقارنته بين ترف الأغنياء في البلاط الفرنسي، والأوضاع القاسية للفلاحين الجاهل¹⁷. فبرزت في خطبة الحماسية معالم الاحتجاج على العلاقات

14 - انظر: بيري (ج.ب)، فكرة التقدم (بحث في نشاتها وتطورها، ترجمة عارف حديفة) وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص 194.

15 - انظر: «حكمة الغرب، نفسه، ص 155.

16 - تتلخص فلسفة روسو من هذا الجانب بـ «الرجوع إلى أركاديا» الإقليم اليوناني القديم الذي كان يقطنه شعب بدائي استلهم الشعراء من حياته كثيراً من القصائد الرعوية.

17 - انظر: فكرة التقدم، نفسه، ص 177.

الرأسمالية، حاملة معها البؤار الأولى للحركة الرومانتيكية،¹⁸ من حيث هي تدرجها العاطفة في وجه العقل، وصرحة الطبيعة الإنسانية البسيطة في وجه التقنية وتقسيم العمل اللذين ألقيا الفرد ذاته، وجوهر شخصيته.¹⁸

وسرعان ما انتقلت فلسفة روسو إلى ألمانيا التي استجابت لفلاسفتها الكثير من أطروحاتها، وانطلقوا منها لتعقب المدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكان عمادها نيتش كان (1724 - 1804) من أكثر المشاهدين إلى الفيلسوف الفرنسي، وهو الذي سماه بـ «نيوتن» الأخلاق¹⁹. ومن ألمانيا، وعلى وجه الدقة، من النظرية الجمالية للأخوين شليغل، ونظرية نوافيلس المتأثر بهما، وبـ «فيخته»، تسربت مبادئ الرومانتيكية إلى الأدب الفرنسي¹⁹، وكانت «مدام دوسنتال» (1766 - 1817) صلة الوصل بين الأديين الألماني والفرنسي، كما يمكن اعتبار مؤلفاتها فاتحة عصر أدبي جديد بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر، وهو عصر فيكتور هيجو. فبازاء التحولات الفكرية والاجتماعية في نهاية القرن الثامن عشر تحوّلت الأشكال الأدبية الكلاسيكية، وغدت عقيدة لا روح فيها. وفي الفترة الواقعة بين قيام الثورة الفرنسية (1789) وتأليف شاتوبريان لكتاب «عقيدة المسيحية» (1802)، عجز الأدب عن مواكبة الحياة، ربما لأنه لم يكن يستطيع أن يتخيّل قسوة تضارّع قسرة الواقع ودمويته²⁰.

¹⁸ - انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص152، والنظر فيشر (أرنست)، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، بلا تاريخ، صص 36 - 64.

¹⁹ - انظر: د. حلمي مطر (أميرة)، في فلسفة الجمال من الاطون إلى سارتر، دار الثقافة القاهرة 1974، ص127.

²⁰ - انظر: باندولفي (فيغو)، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، ترجمة الأب إلياس زحلاوي وزارة الثقافة، دمشق 1984، صص 225 - 231.

كما شجعت الكوميديا والتراجيديات، لأنهما خضعتا تماماً لسيطرة الموسوعيين، إذ اقترنت التراجيديات من هوس الشعب، وهجرت الكوميديا الطرفاة والنكتة لتخوض في موضوعات جدية تعليمية²¹.

ومع نهايات القرن الثامن عشر تولد جنس مسرحي جديد يخلط الكوميديا بالتراجيديات هو الميلودراما التي كانت تُعرض في الشوارع أمام الناس. ويُرجّح الدارسون أنها، على غلوها من أية قيمة أدبية، مقدمة هامة لولادة نظرية الدراما البورجوازية²²، وبالتالي لولادة الدراما الرومانتيكية التي أعلن هيغو مبادئها في مقدمته عام 1827، حيث كانت الكلاسيكية قد نضبت تماماً أمام حيوية الأدب الجديد واندفاعه مع نمو النزعة الفردية *Individuisme*، ليخاطب في الإنسان شعوره وإحساسه قبل عقله. فيقدر ما توجهت الرومانتيكية إلى الذات الإنسانية وتلوّن دواخلها، وتحوّلات أشكال الواقع المحيط بها، بقدر ما جعلت المعطيات الفردية كالتخيل والحلم والعاطفة متقدمة على معطيات الظروف الموضوعية. وبذا صار النوق الشخصي سيد الموقف، كما صار الأدب الناتج عنه أدباً جذاباً يبحث عن جمهوره وسط قوى جارية أدت إلى رواجه كما حدثت من شطحاته. وكان أبرز هذه القوى النقد، والصحافة. أو لنقل النقد الذي مارس سلطته على الأدب في الجرائد والمترابذة الانتشار يوماً بعد يوم²³.

21 - انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص243.

22 - (4) - انظر لاغارد (آندريه) وميشار (لوران)، القرن التاسع عشر، منشورات بورداس،

مونتيال، 1969، ص231.

23 - انظر: كالفيه، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص584.

ولما أعطى النقد لنفسه حقّ الحكم على المؤلفات الأدبية كلّها؛ لم يخلق حركات أدبية، إنما فكّك المدارس الضعيفة، وساعد على ردّات الفعل، مضخماً سمعة بعض الأدباء، مُميّناً سمعة بعضهم الآخر. فتوسّعت سلطة الأدب أيضاً مع سقوط القواعد والقوانين، ومع تنامي عدد القراء المختلفي الأذواق والثقافة؛ إذ كانت سائر طرائق الكتابة تُلاقي المعجبين والمنجذبين إليها. مما ولّد مفهوماً جديداً عن الكتابة، بعيداً عن انزعالية الكاتب، وبلوغه إلى بلاطات الملوك: فالكتابة حرفة، والكاتب يعيش من هذه الحرفة²⁴.

وكان لهذا المفهوم الجديد، وللصحافة نتائج خطيرة ناجمة عن طابعها الإيجابي نفسه: فعلى الكاتب المكتسّب من صناعة الكتابة أن يفكّر بسرعة لتغذية الورق اليومي، وذلك على حساب تعميق الأفكار وأصالتها، وعلى حساب الفن الذي يصقلها. أما الكتاب الكبار فقطفوا ثمار مؤلفاتهم دون أن يُفسدوا الفن أو يُضعفوا مستواه²⁴.

واتسم القرن التاسع عشر بظهور الأدب الأوروبي المعبر عن تنامي الروح القومية مع ما يُرافقها من ألوان الطابع المحلي الذي نادى الرومانتيكيون بضرورة إبرازه ومعالجته فنياً وأدبياً. ولم يُعدّ ممكناً الفصل بين أدب أمة أوروبية وأخرى، وكأنما انبعثت فلسفة روسو في القارة كلها لتجعل الرومانتيكية حركة شاملة لا مجرد صرخة معزولة. وكانت البداية، على الصعيد المسرحي، انتقالاً من معالجة موضوعات قديمة مُستقاة من تاريخ اليونانيين والرومان، المثل الأعلى للمدرسة الكلاسيكية، إلى معالجة موضوعات حديثة مأخوذة من تاريخ البلدان الأوروبية. ففيكتور هيجو مثلاً يقدم أربع

²⁴ - نفسه، ص 585.

مسرحيات، تأخذ اثنين من التاريخ الأسباني: «روي بلاس» Ruy Blas ، و«هرنانسي» Hernani ، وواحدة من التاريخ الانكليزي: «كرومويل» وواحدة من التاريخ الألماني: «البرغراف» Les Burgraves.²⁵

وهكذا انبسطت ظلال الرومانتيكية على «شاتوبريان» و«لامارتين» و«هيفو» و«جورج صاند» في فرنسا، و«ورد زورت» و«كولردج» و«بايرون» و«شلي» و«كيتس»²⁶ في بريطانيا، و«غوته» و«نوفاليس» و«شيللنغ»، والأخويس «شليغل» في ألمانيا، و«بوشكين» و«ليرماتوف» في روسيا²⁷. وما نذكره هاهنا أمثلة للتدليل على ظاهرة الأدب الأروبي ليس إلا.

ثمة أمران أيضاً لأبد من البحث فيهما لما لهما من أهمية في إضاءة طبيعة العصر الذي عاشه فيكتور هيفو، وروابطه مع العصور السابقة، والأمران هما: الحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى، ونظرية الإنسان العظيم. والمحور الذي نريد إدارة هاتين المسألتين حوله هو موقف هيفو بوصفه صانع بيان الحركة الرومانتيكية:

1 - فيكتور هيفو والحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى

لو جاز لنا الفصل بين عصور الحضارة لقلنا إن بين القرون الوسطى والرومانتيكية ثورتين: ثورة الإصلاح الديني المتولدة من النهضة الأوروبية بصورة عامة، والثورة الفرنسية المتولدة من عصر العقل وما هيأت له الثورة الصناعية في

25 - انظر: د. هلال (محمد غنيمي)، الرومانتيكية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 220.

26 - انظر: د. الخطيب (حسام)، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق 1990، ص 148 - 149.

27 - انظر: الدروبي (سامي)، الرواية في الأدب الروسي، دار الكرمل، دمشق 1982، ص 42 - 49.

انكلترا بصورة خاصة كما رأينا. وفي هذه الحال يصير حنين الرومانتيكيين إلى القرون الوسطى عودة إلى الخلف، وسيراً بعكس اتجاه التطور، أو يصير، بالأحرى، نكوصاً لفكرة التقدم على نحو ما يرى المفكر الفرنسي «كوندورسيه» Condorcet (1743 - 1794) في كتابه «لوحة تاريخية بحملة لتقدم العقل الإنساني»²⁸. فهو يقسم التاريخ إلى عشر مراحل تتقدم المعرفة من خلالها، إلا أن المرحلة السادسة المتمثلة بالعصور المظلمة شكّلت انقطاعاً عديم الجدوى للحركة السائرة إلى الأمام²⁹. ومع أنه يفسّر التاريخ بالحركة التقدمية للمعرفة، يُلغي فاعلية القرون الوسطى والدين المسيحي كما ألغاهما الموسوعيون مثل فولتير ودريدرو وغيرهما.

بيد أن حقيقة التاريخ لا تقبل الفصل الجذري بين عصوره؛ فما قد يبدو انقطاعاً في استمراره لا يعدو أن يكون سيورة داخلية لاتلبث أن تظهر لتواصل مجراها وفق القوانين الموضوعية لحركة التاريخ. وهذا ما أدركه «سان سيمون» (1760 - 1825) تلميذ «كوندورسيه» عندما بيّن أن أستاذه لم يفهم المعنى الاجتماعي للدين، وما يُشبعه من حاجات عاطفية للإنسان. «فكما أنّ النظام الديني يقوم على أساس المرحلة المعاصرة للتطور العلمي، كذلك ينوافق النظام السياسي لمرحلة ما مع النظام الديني. إن كلّ شيء متعلّق بالآخر. فلا تمثّل أوروبا العصر الوسيط انتصاراً مؤقتاً للظلامية، انتصاراً عقيماً وخزياً، بل مرحلة قيّمة وضرورية في التقدم الإنساني، مرحلة تحقّق فيها مبدأ رئيس من مبادئ التنظيم الاجتماعي هو العلاقة الصحيحة بين القوى الروحية والزمنية»²⁹.

²⁸ - Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain, 1793 - 1794.

²⁹ - فكرة التقدم، نفسه، ص 257.

وعلى الرغم من أن مفكرى عصر النهضة الإنسانيين أبعدا الدين عن شؤون الحياة الدنيا وقصروه على الاهتمام بالحياة الآخرة التي يضمها بحسب تعاليم الكنيسة، وعلى الرغم من أنهم فصلوا بين العقيدة الإنسانية والعقيدة المسيحية، ظلّ الطابع العام لفكرهم مسيحياً. وأفادت النهضة، وفي بدايتها خاصة، من العصور الوسطى على أكثر من صعيد؛ فشعراء النهضة الكبار ومنهم «مارو» Marot (1496-1544)³⁰، التزموا بالأشكال الأدبية السائدة في القرن الخامس عشر، واحتفظوا - وهم يجهدون لإصلاح الشعر - بأجناسه وبطرائقه في التعبير. ونتيجة عدم نجاح هذه الخطوة الإصلاحية الخنحلة، أعلنت جماعة الثريّا³¹ La Pleiade الحرب ضد أدب العصر الوسيط برؤيته، ومحتة عملياً خلال ما يقرب من ثلاثة قرون.

وإذا كان أسلوب النهضة في العمارة قد غلب على المباني المدنية والقصور، فإنه قد اعتمد في فن التزيين والتوشية على الفن القوطي المزدهر في القرون الوسطى، وذلك قبل أن يسود الأسلوب الكلاسيكي³².

وبخلاصة القول أن القرون الوسطى ليست فراغاً في تاريخ الحضارة فهي تمثل عصر الإيمان الذي سجّل إلى جانب المآسي المعروفة لرجال الدين المستغلين لسطوة الكنيسة، نظاماً تعليمياً تألف فيه علم اللاهوت مع المنطق الأرسطي، وانتشر في العالم

30 - انظر: كالفيه، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص104.

31 - تتكون هذه الجماعة من سبعة شعراء فرنسيين في عهد هنري الثاني، تولوا شرح نظرية الخاكة التي أغنوا بوساطتها اللغة الفرنسية، وهؤلاء الشعراء هم: رونسار، ودوبلي، ريجي بلو، وجودل، ودورا، وبانف، وبيلوليه. انظر: موسوعة Petit Robert، ج2 باريس 1981، ص1460. وانظر: د. غنيسي

هلال، الأدب المقارن، ط5 بيروت 1962، ص24.

32 - كالفيه، نفسه، ص. ص105-160، وص5.

دله عبر مؤلفات «توما الاكوييني» (1225-1274)، وسجل إلى حسابها الجهد. الفكرى والأدبى، تطوّر شعور الرثاء اللاتينى المفعم بالشفقة والعاطفة. وبأدب «كالفيه» إلى حدّ تقويم الحروب الصليبية ضد الكافرين أي غير المسيحيين. بأنها إنجاز من إنجازات عصر الإيمان،³² ربما لأن المسيحية كانت خلال رمزا لوحدة أوروبا.

وانتصرت الكلاسيكية أخيراً، واجتاحت أوروبا بعد أن رسمت مثلها العليا الجمالية والإنسانية في الفن الإيطالي، وبلغت أوجها في القرن السابع عشر الذي أعاد توحيد العقيدتين الإنسانية والمسيحية في بوتقة الحكمة الأمل إلى الاعتدال. ولعلّ في الاعتدال عاملاً هاماً من عوامل بناء العصور الذهبية في التاريخ كما في الأدب.³³ وهذا يعني أن في كل عصر بذوراً من العصور السابقة، ولولا ذلك لما تكوّن لدى البشرية ما ندعوه بـ «التراث».

لقد اختبرت مدام دوستال في كتابها «الأدب ضمن علاقته بالمؤسسات الاجتماعية»³⁴، تأثير الدين والأخلاق والقانون في الأدب³⁴، وعمدت إلى بيان دور القرون الوسطى في تطوير القدرات الفكرية، وتوسيع الحضارة، ودور الدين المسيحي الذي لا يمكن تجاهله³⁵. وبذلك تقدّمت على كوندورسيه، واستبقت كلاً من سان

33 - ربما كانت حكمة القرن السابع عشر وراء حكم بعض الدارسين الفرنسيين - ومنهم كالفيه - أن المثل العليا الخلقية بزية الدوق والروح معاً لا توجد في القرن الثامن عشر، إنما في القرن السابع عشر الذي يقى - على حدّ قول كالفيه - «عصرنا العظيم». انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 445.

34 - صدر الكتاب سنة 1800، انظر: لامارند وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 14-15.

35 - انظر: فكرة التقدم، نفسه، ص 241.

سيمون وأوغيسست كومت.³⁵ وعقدت الآصرة في كتابها «حول ألمانيا»³⁶ بين الدين والشعر مُعبِّرةً أن الشعر لغة الطقوس كلّها، فالإنجيل عامرٌ بالشعر، وهوميروس مليء بالدين.³⁶ والكتابان المذكوران يشكلان صكَّ الولادة النظرية للرومانتيكية الفرنسية.³⁷

وعلى غرار مدام دوستال - مع اختلاف جزئي في زاوية النظر - يُقارن الشاعر الرومانتيكي الفرنسي «شاتوبريان» بين الإنجيل وهوميروس، في كتابه «عقريسة المسيحية»³⁸، ويخلص إلى أن الدين المسيحي الأكثر تناسلاً مع الشعر والفن من أيّ دين آخر، والأكثر جمالية وإنسانية، لا يمكن أن يكون بربرياً؛ حتى إن العالم الحديث مدين له بكل شيء، منذ عصر الزراعة حتى عصر العلوم المجردة³⁹. «فالمسيحية ذات قيمة؛ لأنها جميلة، ولأنها صحيحة، وتستطيع أن تغلب الألباب بقوة إلهية أيضاً شأن آلهة فرجيل وهوميروس»⁴⁰.

والمهم هنا أن دلالة العصور الوسطى تأخذ عند الرومانتيكية منحىً جديداً يختلف عن منحى الموسوعيين الذين عابجوا المسيحية بوصفها نظاماً بربرياً «كان مطلوباً إسقاطه باسم التقدم»⁴⁰، ولم يضعوا تلك العصور في مسارها الموضوعي الصحيح. وسواء أكانت محاولات شاتوبريان للبرهان على وجود الله طفولية أم

36 - انظر: لاغار و ميشار، نفسه ص15.

37 - انظر. معجم بوردايس عن الأدب الفرنسي، نفسه، ص741.

38 - هذا الكتاب مكون من أربعة أجزاء هي : 1- العقيدة والمذهب. 2- في الشعر. ففي الفنون والأدب. 4- في العبارة.

39 - لاغار و ميشار، نفسه، ص44.

40 - فكرة التقدم، نفسه، ص241.

ناضجة، وسواء أكان رجعيًا أم تقدميًا، فإنه يدور في فلك جان جاك روسو، ويعتبر عن يأسه من الثورة وحال الفوضى التي أوصلت الناس إلى الضياع. وكان لكتابه «عقريّة المسيحية» بطريقة تقديم حججه، وتنسيق أفكاره، أبلغ الأثر في «مقدمة كرومويل» لفيلكتور هيغو. ويرى «فاغيه» أن أفكار هيفو العامة في الفترة الواقعة بين 1822-1830 (في الغنايات، والمقدمات) هي أفكار شاتوبريان⁴¹. وهذا طبيعي - في رأينا - ما دام الشاعران ينتميان إلى مذهب فكري واحد، ومدرسة أدبية واحدة في طور التكوّن، وما دام هيفو قد تعمّق أكثر من شاتوبريان في مسألة المقارنة بين الفن القديم والفن الحديث⁴² وإن هو اتخذ من بعض أفكار «عقريّة المسيحية» منطلقاً له. وعلى أية حال جاء هيغو حصيلة مخاض فكري طويل الأمد اكتملت دائرته الأوروبية باكتشاف القرون الوسطى، واكتشاف الأدب الألماني الذي نقلته مدام دوستال إلى فرنسا، ونقله كولردج إلى بريطانيا. ولا غرو أن نجد في تضاعيف مؤلفاته الأولى ارتباكاً في النقد، واختلاطاً في القواعد. فهل ينطبق هذا على حنينه إلى القرون الوسطى، وإلى المسيحية على وجه الحصر؟

يتميّز الدكتور محمد عنيمي هلال طائفتين من الرومانتيكيين: طائفة هادئة متفائلة مع إدراكها لسلطة الشرّ على حياة الإنسان، وطائفة متمردة متشائمة نتيجة فقدانها الأمل في أي اندحار للشر، ويجعل هيغو من الطائفة الأولى. لأنه يعتصم من معضلات القدر والمصير «بالاعتقاد في إله واحد، ولا سبيل إلى ذلك الاعتقاد إلا بالإشراق

41 - فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص183، ونشير هنا إلى أن فاغيه يجرّد هيفو - في هذه الفقرة - من أي ملمح يدلّ على عمق تفكيره، لافي مقدماته، ولا في شعره. ويؤكد أنه لم يُعطِ فكرة لانعكس أفكار الآخرين إلا بدءاً من «التأملات». انظر الصفحات من 183-185.

42 - فكرة التقدّم، نفسه، ص240.

الروحي أو الإلهام الصادر عن القلب»⁴³. ويبين الدكتور هلال أهم ما يشغل هيفو في هذا الوجود الذي يتنازع صراع لا يهدأ بين الخير والشر. ولكنه سينتهي أخيراً بانتصار الخير والنور حيث سيمحي الشر من الشيطان، وسيُبعث فيه الملاك السماوي من جديد ويدخل في رحمة الله⁴⁴. مما يعطي حنينه إلى القرون الوسطى والفكرة المسيحية طابعاً خاصاً يختلف عن «التمرد المتأفزيقي» عند نواليس، وكيتس مثلاً. ومرد ذلك أن هيفو احتكم إلى موهبته في إدراكه لظواهر الكون والطبيعة دون أن يخرج عن التعاليم الكاثوليكية. فاصطبغ نتاجه، على الجملة، بتأولية لاتنقض مع غنائيته ولا مع مسيحيته.

لكن ينبغي ألا ننظر إلى مؤلفاته المتعلقة بهذا الجانب بمعزل عن المراحل التي مرّ بها إبداعه. فهو في «مقدمة كرومويل» كاثوليكي خالص يرى في الإنسان وحدة ثنائية متضادة القطبين : الروح والجسد. وفي ديوانه الشعري «الله» المكتسب سنة 1855، يتساءل عن معنى العالم الذي لا بارقة فيه للتخلص من الشر، ولا يلبث أن يضيف أن حيوانات رمزية كالخفاش، والبومة، والغراب، والحداة، والنسر تعطي للإنسان باطراد أجوبة عن سؤاله الخاص بوجود الله؛ فهذه الحيوانات هي الناطق باسم تقدم الإنسان نحو معرفة الله من الإلحادية إلى المسيحية مروراً بالشككية والمانوية والوثنية واليهودية⁴⁵. ولإل هذا الضرب من وعي الخلاص يضاف قلقه من الفراغ، والميل، والشر، ليبدأ من جديد بحثه عن معنى الألم الإنساني، متأرجحاً بعد موت

43 - الرومانتيكية، نفسه، ص 154.

44 - نفسه، ص 163.

45 - النظر: معجم بورداص، نفسه، ص 381.

ابنته «ليوبولدين» عام 1843، بين التمرد والخضوع للإدارة الإلهية⁴⁶. وكان التعبير
الأبلغ عن حاله تلك ديوانه الشعري «التأملات» المكتوب سنة 1856.

وإذا كانت «مقدمة كرومويل» تأسيساً لتصوّر رمزي للتاريخ، ولتاريخ الأدب
على نحو خاص، فإن «ملحمة العصور» في جزئها الأول (1859)، وفي جزئها الثاني
(1877)، تجسد لفكرة التاريخ ذاتها يقوم على بنية مزدوجة : دراماتيكية مترافقة مع
صراع الخير والشر، وتنويع مع منحني متصاعد للتقدم. من حواء إلى المسيح. ومن عصر
الإنجيل، إلى روما، فالإسلام، ثم إلى عصر البطولة المسيحي حيث تمتاز أساطير أوروبا
الشمالية مع الأساطير الجرمانية والإسبانية والفرنسية.⁴⁶ أما نقطة الذروة لصراع الخير
والشر فتحدد في «نهاية الشيطان» المنشور بعد موت هيغو (1886)، حيث يتغلب الشر
في الكون، ويعود الشيطان ملاكاً سماوياً كما لاحظنا قبل قليل.

وفيما عدا ذلك يستلهم هيغو من عبقرية الشعرية صورة مجازية للطبيعة
والأشياء، فيشعر أن الطبيعة لغزية وحشية وسخية، كلّ شيء فيها عامر بالروح، ويوجد
في الكون الحلولي Pantheiste مُحاوراً له لا يسكت إلا أمام الله⁴⁷. وفي نظره أن
مشروع تحديد الفن والإنسان لا يتم إلا بفضل المسيحية. وهكذا تمخضت دراساته
لعصور التاريخ عن عودة إلى العصور الوسطى تباينت الآراء حولها؛ فمن قائل إنه لم
يُضيف شيئاً يذكر على الأبعاد الفكرية التي رسمها غيره، ولا سيما لامتارين
وشتاتوبريان⁴⁸، ومن مؤكّد أنه كان - كغيره من الرومانتيكيين - تواقّاً، بتلك العودة،

46 -- نفسه، ص 381.

47 -- نفسه، ص 376.

48 -- هذا رأي فاغيه، انظر: القرن التاسع عشر، نفسه، ص 154 و 188.

إلى «نمو مُجتمَع تطوّر المجتمع الحديث منذ حركة الإصلاح الديني، كما تُمَنّى
العلماء المسلمون نحو العصور الوسطى»⁴⁹.

ويعال «فاعيسته» عام اهتمام هيجو بتعميق أفكاره الدينية وغير الدينية؛ إذ
يبحث عن ذاته المبدعة الحساسة في ديوانه «أوراق الخريف» (1831)، موضحاً
هذه المعرفة، وقالاً: كل شيء.

«مخلوق لإضاءة روحي الشفافة، وهز أوتارها

روحي التي هي بألف صوت، والتي وضعها الله الذي أعبدته

في مركز الأشياء كأنها صدى رنان»⁵⁰.

فهو يَكُون في هذا التعليق تسويغاً لتقلبات مواقفه في الميدانين الفكري
والسياسي معاً، أم أن هناك ما يمكن أن تُضيء إضافته أوجهاً أخرى لشخصية هيجو
ونفكيره أيضاً؟

سنحاول في الفقرة اللاحقة أن نمتحن موقفاً آخر من مواقفه بشأن نظرية
الإنسان العظيم، كي تُفضي تحليلاتنا إلى نتيجة منطقية مترابطة.

2 - فيكتور هيجو ونظرية الإنسان العظيم

تُعزى نظرية الإنسان العظيم، من الناحية الفلسفية والنفسية، إلى النزعة الفردية
التي أشرنا إليها؛ إذ ركزت النظرية الجمالية الرومانتيكية على الإنسان العبقري بوصفه

49 - هذا رأي ج. ب. بيري، انظر: فكرة التقدم، نفسه، ص 242.

50 - فاغيه، نفسه، ص 182.

التجسيد الأمثل لشخصيته المبدعة المتمتعة بخصائص استثنائية⁵¹. وتلازم ذلك مع تضخم الشعور بالذات الذي لا ينم عن زُهو بالانتصار على عقبات الواقع بقدر ما يُترجم انكساراً حاداً من انكساراتها أمام حبيبة الأمل بالثورة الفرنسية. فكيف تولدت هذه المفارقة؟

لم تكن الثورة الفرنسية إلا ثمرة تحولات في المجتمع والفكر الأوروبيين كما رأينا. وما أفضت إليه في 14 تموز سنة 1789 إنما هو إنجاز يكاد يمثل الإنسانية المكافحة ضد الطغيان دون أن يفقد خصوصيته الفرنسية. فسقوط الباستيل يعني سقوط رمز من رموز مرحلة كاملة ومديدة للقهر والاستغلال، مثلما يعني بزوغ عصر حديد ما لبث أن انكشف عن إلغاء النظام الإقطاعي، وإعلان النظام الجمهوري. وحقوق الإنسان والمواطن. وعندما تمّ إعدام لريس السادس عشر في 1793/1/21، وفرغ «روبسبير» - العضو البارز في لجنة الخلاص العام - من تصفية حسابات المؤتمر الوطني مع ثورة الفاندونيين المضادة التي قام بها فلاّحو مدينة «فاندييه» يقودهم النبلاء ورجال الكنيسة، دخلت الثورة مرحلتها الثانية وانخرافها الأول. ذلك أن الصراع احتدم بين طلبات الجماهير الشعبية، من سكان المدن خاصة، والمؤتمر الوطني. فتجاوزت الثورة حدودها البرجوازية. ولما حاولت كتلة اليسار - ومنها روبسبير - أن تنشئ ديموقراطية اجتماعية، وديكتاتورية ثورية، خسرت معركتها مع اليمين (الممثل بالجيرونديين)، الذي أعاد الجمهورية البرجوازية من جديد⁵².

إذاً، إن ما بدا انخفاً أو انزلاقاً للثورة كان يقوم بالقياس إلى مسارها

51 -- انظر: سوريو (ييتين)، المقولات الجمالية، منشورات السوربون 1956، ص 85.

52 -- انظر: بينفيل (جاك)، تاريخ فرنسا، باريس 1924، ص 316-319.

البورجوازي الذي أوصله الجيرونديون إلى أزمات خانقة نتيجة دخولهم في الحروب الأوروبية وحروب الغزوات الاستعمارية. مما أدى إلى انقلاب الرابع من أيلول سنة 1797، يستنده الضابط الشاب نابوليون بوناپرت. ومن ثمّ قويت السلطة التنفيذية في الائتلاف والمساواة المدنية (لا الاقتصادية)، والسيادة الوطنية. وهذه هي المبادئ التي حملها نابليون معه إلى الشرق خلال حملته على مصر وسورية⁵³.

وما ازدادت الأمور إلا سوءاً داخل فرنسا وخارجها، حيث دبّت الفوضى، وتفاقت الأزمة الاقتصادية، فعاد نابوليون من مصر، وبدأ سلسلة انتصاراته بعد أن سمّى نفسه امبراطوراً أوروبا، واضعاً نهاية عصر الثورة، وبداية الجدل الشخصي والوطني معاً. فظهر في صورة مُنقذٍ ذي شخصية عبقرية اجتذبت الشعراء والكتاب الرومانتيكيين فصوروه بطلاً، وشيطاناً، بحسب مواقفهم من حروبه وطموحاته. وعلى حين هزجوا للمبادئ الثورية التي وضعت حداً «للجهل والفساد والبؤس والجوع وحقّ الملوك الإلهي». كما يقول هيغو في «ملحمة العصور»⁵⁴، خابت آمالهم بواقعها المرير المنحرف عن روح العدالة التي آمنوا بها. وجاء نابوليون وكأنه استجابة لأحلام لم تتحقق، أو تعزية على شيء عزيز مضى.

كان نابوليون مأخوذاً بالطقس الكوني للإنسان العظيم. وتحكي «مادام دو لاتور دوبان» أن زوج مونتسيكيو حضرت بين يديه، بعد أن صار امبراطوراً بزمناً قليل، وقالت عن زوجها: «لقد كان مواطناً صالحاً»، فهزّ نابوليون كتفيه، وأجابها

53 - المصدر السابق، ص. 330-334.

54 - انظر: د. غنيمي هلال، الرومانتيكية، نفسه، ص. 144.

بدعابة : « لا يا سيّدي، إنما كان إنساناً عظيماً »⁵⁵. وقال الكلمة ذاتها في غوته. علماً أن نظرية الإنسان العظيم تعود إلى تاريخ سابق؛ إذ نقرأ على واجهة «الباتيون» في باريس الجملة الآتية المكتوبة عام 1791 : «الوطن مديّنتُ بالعرفان للرجال العظماء»⁵⁶. ويرى الفيلسوف الألماني «كانت» في ذات العبقرية قوّة تخلق وسيطاً بين الطبيعة والفن⁵⁷؛ فالعبقرية - بهذا المعنى - تُشاطر الطبيعة وقواها بإبداع أشكال جديدة وعليه، يصير الإنسان في موقع متفوّق، ورومانتيكي خاصة، أهم ما يميّزه العزلة التأملية الإبداعية، والبطولة الاستثنائية التي تحمل المصائر الكبرى وتحسّد انتصاراتها⁵⁸. ومن فكرة البطولة الاستثنائية جاءت طبائع الشخصية الرومانتيكية التي رسمها الشعراء، واستعانوا - على رسمها - بالواقع الذي كان نابوليون يحقق فيه ما يشبه المعجزات في زمن القلب السياسي والاجتماعي والفكري. ومن الخيال والواقع تكوّن ما يُعرف بالأدب النابوليوني الذي يهمنّا أن نستقصي فيه الملامح الرومانتيكية وموقف هيغو الكامن وراءها. فمن هو نابوليون في النهاية؟

من يقرأ سيرة نابوليون لا يصدّق بسهولة أنه لم يعيش سوى اثنتين وخمسين سنة (1769 - 1821)، توالى انتصاراته خلالها منذ كان في الرابعة والعشرين (1793) حيث استعاد ميناء طولون من الإنكليز، حتى صار امبراطور الفرنسيين (من 1804 - 1815)، ومَلِكُ ملوك أوروبا⁵⁸ في قراراته من هنا، وفي انتصاراته العسكرية الصانعة

55 - انظر: سوريو، نفسه ص 85.

56 - العبارة بالفرنسية: «Aux grands hommes, la patrie reconnaissante»

57 - انظر: سوريو، نفسه ص 85.

58 - ذلك أن نابوليون عُيّن أخاه الأكبر «جوزيف» (1768 - 1844) ملكاً على نابولي (1806 - 1808)، ومَلِكاً على إسبانيا (1808 - 1813). كما عُيّن أخاه الثاني «لويس» (1778 - 1846) ملكاً على هولندا عام 1806.

لهذه القرارات من هناك. وكان أكبر إنجاز له ولبلاده، بعد احتلال بلجيكا، وإيطاليا وألمانيا وهولندا. أنه عزل - ولو إلى حين - العدو الأعشى: انكلترا؛ إذ أجبرها على توقيع معاهدة الصلح في «أميان» سنة 1802. وتعزز موقفه أكثر بانتصاره الساحق على النمساويين والروس المتحالفين في معركة أوستيرليتز سنة 1805⁵⁹.

لاريسب في أن نابليون يمتلك ميزات تفوق ما يمتلكه الإنسان حتى في حدوده القصوى. إنه عبقري بفعله ومواجهه. وهنا نقطة الاستثناء والمقتل في شخصيته: فما كاد يتذوق طعم المجد حتى نسي أفكار القرن الثامن عشر التي تربى عليها، وتنكّر للبدائي الديمقراطية التي أعلن ولائه لها مع جماعة البروتونيين⁶⁰ (اليعاقبة)⁶⁰ منذ عام 1793. وهذا ما جعله يحتكر السلطة، ويحصرها في شخصه مُجِلًّا الاستبداد محل القانون. وما أعطى لأحد فرصة الوقوف في وجهه، حتى إن أخاه «لوسيان» (1775 .. 1846)، أولئك على أن يكون ضحية اعتراضه على سياسته القمعية لولا أنه هرب إلى روما سنة 1804 ثم إلى إمارة «كانينو»⁶¹.

وفوق التناقض بين عظمة انتصاراته، وسوء تسخيرها لمجده الشخصي المتضخم، انتهى نهاية تراجيدية ليس لأنه سقط عن سُلَّم المجد بأسرع مما ارتقاه وحسب، بل

59 .. شهد هذه المعركة كلٌّ من القيصر الروسي «ألكسندر الأول»، و«فرانسوا الثاني»، امبراطور الامبراطورية الرومانية الجرمانية المقدسة، الذي صار بعد الهزيمة امبراطوراً على النمسا فقط، وأجبره نابليون، كي يوقع معه صلحاً، على تزويجه من ابنته «ماري لويز».

60 .. Club des jacobins، جمعية ثورية أسست تحت اسم «النادي البروتوني» في فيرساي سنة 1789، كانت في البداية معتدلة ثم انقسمت إلى جماعة المعتدلين، وجماعة أصدقاء الحرية والعدالة التي أبدت ميلاً إلى النظام الجمهوري ومن أهم أعضائها: بريسو، ويثيون، وروبسيير.

61 .. انظر: مرسوعة لاروس، باريس 1988، ج 4، ص 2139.

بسبب السرطان الذي اجتاح جسده وهو منفى في جزيرة «سانت - هيلين» ايضاً. فمن جهة التناقض حقق شرطاً من شروط الشخصية الرومانتيكية دون أن يهتّم سلبه أم إيجابه: السلب يُقرّبه من الشيطان، والشيطان عبقرى أضمّ أوحى للرومانتيكيين - ولطيفو خاصة - بمؤلفات هامة، والإيجاب يرقى به إلى مصافّ الأبطال شبيهي الألسة. ومن جهة المنفى حقق شرطاً ثانياً وهو العزلة الحرّضة للإبداع، فخلال سنوات المنفى أملى نابوليون مذكراته على «لاس كليس»⁶² الذي رافقه سنة ونصف السنة. ومن جهة المرض الذي أنهاه حقق شرطاً ثالثاً تأخّر الالتزام به مع أنّ المرض الرومانتيكي المعهود هو السلّ لا السرطان. ربّما يحكم ما يتطلّبه السلّ من عزلة، وانزواء عن الآخرين حيث لا ينشغل المريض إلا بمصيره الفردي، وعزاء الرومانتيكي - في هذه الحال - التأمل الإبداعي المؤكّد لعبقريته.

من الطبيعي إذاً أن تتباين الآراء في شخصية نابوليون بحسب المواقف الفكرية والسياسية وحتى الإبداعية. ففي فرنسا أبدى الكتّاب حذراً واضحاً من خطر الوقوع في فخ ضحالة الأدب المتملّق المهادف فقط إلى تمجيد الامبراطور. ومنهم من أعلن معارضة لأسلوبه في السياسة كـ «بنيامين كونستان»، و «مدام دوستال» التي انتقدت من قصر والدها في مدينة «كويّة» في سويسرا مقراً لمجموعة المعارضة الليبرالية للامبراطورية، وكان من رواده: «شاتوبريان» و «بايرون» و «شيليفلث» وغيرهم⁶³.

⁶² - (1766-1842)، هرب من فرنسا بعد الثورة، ثم عاد إليها، عينه نابوليون حاجباً عنده، وكوفاً للامبراطور عام 1810. قام بنشر مذكرات نابوليون عام 1823 تحت عنوان: مذكرات سانت - هيلين، التي أسهمت في التعريف بالملحمة النابوليونية على نحو دقيق.

⁶³ - نشرت مدام دوستال كتابها «حول ألمانيا» وغماً عن نابوليون، فغضب عليها، وأصدر أمراً يقضي بأن تبقى بعيدة عن باريس مسافة أربعين فرسخاً وما فوق.

في المستعمرات عوملت شخصية نابوليون، ادبياً بقسوة بالغة، فالشاعر الألماني «أرنست موريتز آرست» (1769-1860) يُقارنه بالشيطان ذاته⁶⁴، والسير «والتر سكوت» ينشر عام 1826 كتابه «حياة نابوليون بوناپرت» معمقاً فيه دراسة الانكسار إزاء نابوليون، حيث يتهمه باغتصاب السلطة، والطغيان، وقتل الحرية النيابية. ولكنه يعترف بأنه صاحب عزيمة هائلة. وينعش اللورد «بايرون» في قصيدته «عصر البرونز» (1825) أمر نابوليون الفلم الذي كان بمقدوره أن يكون «واشنطن العالم المسحوق»، وأنشاع فرساً كثيرة توصله إلى هذه الرفعة.⁶⁴

وعلى الرغم من بعض التقويمات القاسية⁶⁵، احتفظ الكتاب - على الأغلب - بمشاعر الإعجاب بنابوليون، والحق أن القاعدة الصحفية تُجبر المرء على تقدير خصمه والاعتراف بمواطن تفوقه. ثم إن ما آل إليه في نهايته كَوْنٌ في أذهانهم نموذجاً أدبياً عميقاً في دلالاته استطاع أن يتحكم بقرارة كاملة، ولم يستطع أن يتحكم بنفسه، حاله حال أبي الأطلية «زيوس». وممن أحبل ذمك قديمه الشاعر الإيطالي «السانتا.رو.سانزوني» (1785-1873) في كتابه: «مسوت الامبراطور نابوليون في سانت - إيا»، (1821) بطلاً للأسطورة الرومانتيكية النابوليونية. واندفع الشاعر الفرنسي «الفونس دو لامارتين» - وهو الذي كان الأمل الأدبي للحزب

64 - انظر : لافون بومباني، معجم الشخصيات، باريس 1960، ص 694.

65 - نذكر من هذه التقويمات قول «ليون تولستوي» وهو أمام طريق نابوليون في «الأنفاليد» سنة 1857، حيث صرخ مخاطباً ذاته : «إنه لأمر رهيب أن يكرّم هذا الفاسق!». وقد فضحه في رواية «الحرب والسلام» (1869-1869)، مؤكداً من زاوية أخرى، أن عبقرية العسكرية أسطورة. المرجع السابق، ص 696.

الملكي 66 - يُيجل هذا الإنسان المتفوق الملخص لحياة عصر يُمته. 66

ولم يلاحظ «ستاندال» (1783-1842)، مدى حبسه لنابوليون إلا بعد سقوطه، فراح يعبر عن مشاعره تجاهه قائلاً: «لقد كان ديننا الأوحاد». وأبان في كتابه «نابوليون» (1817-1818) أنه صورة الطاقة الشاملة للقرن التاسع عشر، وأن أي بطل حديث يحمل بالضرورة انعكاساً من حياة نابوليون التي كانت «أنشودة لقطعة الروح»⁶⁷. ومن المعروف أن «جوليان سسوريل» بطل رواية «الأحمر والأسود» (1830) كان مسكوناً بـ«نابوليون» ومتسلحاً به في رحلة مطامحه.

وباختصار أثبت نابوليون في أذهان الأجيال الصاعدة أن المستحيل غير موجود في الحياة، ولا يلبث أن يتداعى أمام الإدارة. وقد لاقت صفاته صدىً عالياً عند فيكتور هيغو صاحب الخيال الجسامح والعبقرية الوقادة، والمفطور على الإيمان بالمفارقات، وعلى التغلب الشديد في مواقفه السياسية وفق ما يرى فاغيه. فكيف انسجم القلب مع مديح نابوليون، والتغني بقوته؟

ليس من المحتمل أن تساعدنا المقارنة العاجلة بين حياة هيغو وطبيعة عصره في إيجاد المسوّغ الذي عنه. وإذا لم تتمخض المقارنة عن احتمال أو احتمالين، فإذ لا،

66 - Le parti legitimiste ، الحزب المناصر لحق الملوك الشرعيين. حارب نابوليون أعضائه وكانت القضية الكبرى أنه اتهم «لويس انطوان هنري دوبربون» دوق انجيان، بأنه يُحيك مؤامرة ضده، وأعدمه رمياً بالرصاص في آذار سنة 1804. وسجل هذا الحدث التعسفي القطعية النهائية بين نابوليون والملكيين. انظر : موسوعة Le Petit Robert ، نفسه ص 59، وانظر : لامارتين. التأملات الشعرية، قصائد مثارة، باريس، لاردس، 1963، قصيدة «بونابرت»، ص 82-90.

67 - انظر : معجم الشخصيات، نفسه ص 694.

أفلا يكون لدخول مجال السياسة من بوابة الإبداع سمات خاصة تفعل فعلها في تحديد مواقف المبدع، أو في التخفيف من حِدَّتِها، ومن وضوحها أيضاً ؟

يجد المؤرخون - على اختلاف اتجاهاتهم - أن دراسة القرن التاسع عشر صعبة للغاية؛ لأنه عصر التعقيد والتقلب، والحيوية الفائقة كذلك. فخلال مائة عام (من 1800-1900) شهدت أوروبا والعالم، هزات سياسية وثورات وحروباً، تشكلت في ظلها مجموعة من التيارات الفكرية والاقتصادية والأدبية. أمّا ما مرّ على فرنسا فسبعة أنظمة سياسية⁶⁸.

والآن لو قدّرنا أن هيفو عاش طفولة غير مستقرّة نتيجة سفر والده الجنرال بين كورسيكا، وإيطاليا، وإسبانيا من جانب، ونتيجة خلاف أمّه مع أبيه من جانب آخر، لأدركنا سبب انقطاعه الكامل للقراءة والكتابة. ولما جاءت به بواكير الموهبة الشعرية أحبّ أن يقدم للحياة بواكيره النوعية، فتزوَّج وهو في السابعة عشرة وكان عمره وقتئذٍ خمسة وعشرين عاماً.

في هذه الفترة كان ملكياً وكاتوليكيّاً مع ميل واضح إلى الليبرالية المرتبطة بالرومانتيكية في الأدب. وفيما بعد، انقسمت حياته بين تألّف الإبداعي، وخصيائه الشخصية. فبينما كان يخوض معاركه الأدبية بنجاح (مسرحية هرناني، 1830)، وصلت أزمته مع زوجته «أوديل فوشيه» إلى أقصاها، ولم تكن مؤامرتها ضلّته مع الناقد المعروف «سانت بوف» (1804-1869) سوى تمهيد حاصل بعد هجران فعلي

68 - حكومة الفسائل (1799-1804)، الامبراطورية (1804-1814-1815)، حكم الإصلاح (1814-1815-1815-1830)، حكومة قمرز الملكية (1830-1848)، والجمهورية الثانية (1848-1852) والامبراطورية الثانية (1852-1870)، والجمهورية الثالثة (1870-1940).

ساد بينهما تحت سقف الزوجية. ولما عرّض اندحاره العاطفي بعلاقة عاصفة مع الممثلة الفاتنة «جوليت دروييه» استمرت خمسين عاماً (1833-1883)، انطَلَبَت المجموعة الرومانتيكية التي كان يرأسها. فضاع نجاحه في غبار خيالاته.⁶⁹

وأمام فوران عبقريته واندفاعها، نَدَّ عن عطاء إبداعه متعدّد الأشكال، فكتب الشعر، والمسرحيات، والروايات، وفقد الفنون كلّها، وترك أكثر من ألفي لوحة رسم توضح رؤيته إلى العالم. بعض نجاحه انتهى بالإخفاق كتبهجه المسرحي مثلاً، ولكنّه حَرَّبَ كلَّ شيءٍ معتمداً على ثقة عمياء بنفسه، وعلى قدر غير قليل من الادعاء⁷⁰ المقتصر إلى الفكر العميق، وإلى معرفة معنى النامح. وبكلمة واحدة نقول: لم ينبج هيوغو من العيوب، والعيوب القتالة أحياناً، ويرجع ذلك - في رأينا - إلى حماسه لمهنته أولاً، وإلى طول عمره الفني الممتد على تسعة وستين عاماً (1814-1883)، والأطول من العمر الفني لـ «غوته» بنمسين سنوات.⁷⁰

لا ريب في أنّ عيوب الناس تعدُّ من عظمتهم، وغييب العيوب في الموقف السياسي أن تطوره يلتبس بتقلبه المفاجيء فيتخذ شكلاً تلقبياً متتبعاً من الالتزام. ويصير صاحبه ضحية حسن النية، أو ضحية القلق الإبداعي على نحو ما حصل لهيوغو الفنّان المبدع قبل أيّ اعتبار آخر، الذي كانت قناعاته السياسية تأتيه متأخرة دوماً: ففي عام 1831 اعتنق ما كانت تدعو إليه مجموعة جريدة «الكرة الأرضية» *Le globe*

69 - انظر : معجم الأدباء، نفسه، ص375. ولُحِلَ القارئ إلى مقالة الأستاذ صبحي زحور : فيكتور هيوغو، شاعر فرنسا الأكبر، مجلة «بناة الأجيال» قسوز4، 1994، ص.96-99، مع ملاحظة أنها مقالة متعة ولكنها - للأسف - غير موثقة.

70 - انظر : فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص.161-165.

المعارضة للحكومة الإصلاح عام 1826، وفي عهد لويس فيليب هو ليبرالي، ولكنه متدين وشابديا. التمسك بمسيحيته. واعتنق عام 1840 ما كان اعتنقه فرنسيو الطبقة الوسطى سنة 1830. وهو في سنة 1848 جمهوري محافظ، واسمه علي لوائح اليمين، وفي سنة 1849 جمهوري راديكالي. كان جمهورياً وراء «لامارتين»، اشتراكياً وراء «بيير لورور»، وحلولياً وراء «جان رينو» مدح نابوليون بوناپرت، ويصلصل إلى حسنة دعم الأمير «لويس بوناپرت»، ثم يعود عام 1846 ليهاجمه باسم الحرية. ولم يستطع الصمود أمام انقلاب 1851، فنفي إلى بروكس ثم إلى جيرنسي، وعاد إلى باريس عام 1870 ليُستقبل استقبال الأبطال. فما هويته الحقيقية وسط هذا الجضم؟

يقول فاغيه الذي توسّع في دراسة فكر هيغو وحياته السياسية، إن هيغو - علي تباين مواقفه وتناقضها - صادق فيها جميعاً؛ لأنه لم يكن يطمح إلى شيء آخر غير بئده الشخص الذي أعاد كل شيء في سبيله⁷¹. وهذا يعني - بالإضافة إلى التخمينات الكثيرة الواردة - أن هويته الفكرية والسياسية هي هوية المبدع الباحث عمّا وراء الراهن المتغير؛ لذا تراه يتجاوز اليمين واليسار في المجلس الوطني، ليعبر إلى النظام من حيث هو مسألاً أساسياً للمجتمع، ويُطالب بحق المرأة في الاقتراع العام، وبإلغاء حكم الإعدام. وما هذا إلا نبوءة مضاربة ودستورية كان على فرنسا أن تحتاز قرنًا كي تحقّقها. وهيغو نفسه كان يعتقد - طيلة حياته - أن الشاعر رسول وشعلة وراعٍ للأنفس، مهياً لامتلاك الأفكار التي تغير الناس، وتصلح العالم⁷². وإصلاح العالم فكرة شاملة لا يرقى إلى مستوى تطبيقها إلا العباقرة والعظماء أمثال نابوليون بوناپرت.

71 - انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص 183.

72 - انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص 183.

والراجح أن هيجو - وهو يواجه، في حياته الخاصة والعامة، واقعاً قاسياً مقدوس
العدالة والرحمة - بنى عالماً جمالياً كان لعظمة الإنسان فيه مكانة مرموقة. ومفهوم
العظمة الرومانتيكي ليس انعكاساً للأحداث التاريخية، بل هو نتيجة إدراك إبداعية
خاص لقدرة الإنسان على صنع التاريخ أو التأثير الفاعل في أحداثه. وهذا لا يعني
إطلاقاً التفاعل الأكيد بين العناصر الواقعية والعناصر التخيلية في الصورة الإبداعية،
لكن سيد الموقف هنا هو الفنان، لا رجل السياسة ولا قوانين الواقع. ففي السياسة
تظل التقديرات خاضعة لاحتمالات الخطأ والصواب؛ إذ لا يكفي - مثلاً - أن يفضل
هيجو أسلوب نابوليون الاستبدادي الغادل على ملغيان حكومة تموز الملكية⁷³، كسي
يكون نابوليون عظيماً. إنما في القصيدة الشعرية تنغير طبيعة الأشياء وتلبس
الشخصيات التاريخية، وتكتسب كينونة خاصة.

استناداً إلى ما سبق، بمقدورنا القول : إن نابوليون الإنساني، الذي يمتلئ
المعركة وهو يحمل بطيف طفل زهري مُشْفَر لا يوجنا، إلا في «أناشيد الغسق» المأثورة
سنة 1853، وصورته العظيمة الخيرة التي نقرأ ملاحظها في «الأنوار والظلال» إن هي إلا
ارتسام لنابوليون هيجو - الرومانتيكي المنطوي على المفارقة الثنائية - نابوليون الوثني
القائم، المنفي الشهم، الواقف على عتبة العصر، يتوجه إليه الشعب الشمل يحبه، يدفعه
شعور مقدس حليل⁷⁴. وبعبارة أدق : في نابوليون شيء من هيجو المتماثل معه في
العبقرية، وفي صورة نابوليون التاريخ ونابوليون الحلم الجسد المعنى الإنسان العقل-سم.
وما يهم هيجو ليست سياسة نابوليون حتى في انتصارها على الراهن، بل يهـ

73 - النظر : فاغيه، ص 183.

74 - النظر : معجم الشخصيات، ص 694.

شخص نابوليون والقيمة الإنسانية التي تحملها قدراته المتفوّقة. والفرق بين الهممين تلخيصاً للفرق بين الفن والواقع. فثمة مسافة جمالية⁷⁵ بينهما كتلك المسافة الموجودة بين كرومويل التاريخ الإنكليزي، وكرومويل مسرحية هيغو. والثابت بينهما هو فعل الإبداع ذاته بوصفه غاية المبدع الكبرى التي يرى فيها ذاته تتحقق من جديد كلّ يوم.

ومهما يكن من أمر فقد ارتبطت حياة نابوليون بونابرت بموقف إبداعي رومانتيكي، يجعل فيها انفجار طاقات شخصية لا حدود لها، انبعثت في آفاق لا حدود لها أيضاً، تناغمت في بعض جوانبها مع الشعور الوطني وقضايا التحرر، باللغة ذروة الحماسة «بتأثير الدفعة الثورية التي كانت بدايتها حرب الإستقلال الأميركية، وكانت نهايتها معركة واترلو⁷⁵». أما الجانب الذي رسخ في الأدب الرومانتيكي على الأغلب فهو بلوغ شخصية نابوليون مرتبة «الأنا الكونية»⁷⁶ و «الإنسان العظيم»

75 - للتوسع في مفهوم «المسافة الجمالية» انظر كتابنا : جماليات الرواية، دمشق، دار الشهاب، 1994، الفصل السادس. وانظر مقدمة ترجمتنا لرواية «رامة الشيطان» لجورج صاند دمشق، دار الشهاب 1994.

76 - النظر : ضرورة الفن، نفسه، ص.ص 66-67.

مسرحية كرومويل ومقدمتها

موضوع مسرحية كرومويل تاريخي يتعلق بالثورة الانكليزية يمثلها واحد من أبرز قادتها. وموضوع المقدمة نقدي نظري. تقوم الأولى على فكرة الطموح الشكسبيرية في الأصل، والموسومة بالطابع الرومانتيكي، بينما تقوم الثانية - كما أسلفنا - على رؤية رمزية للتاريخ الإنساني. ولا يعلم الباحث عن وحدتهما المتكاملة أن يعثر على الحجة الكافية من التوابط بينهما، على الأقل ضمن إطار الاستنباط النظري من المجال التطبيقي أو التطبيق لما هو نظري. وتبقى فكرة التاريخ جامعا متماسكا بين الخيالين على الرغم من احتفاظ المقدمة بأهمية تفوق أهمية المسرحية. وسبب ذلك أن هيجو ضمنها - بالإضافة إلى أهم مبادئ الحركة الرومانتيكية التي كانت مبعثرة في مؤلفات من سبقوه - فحوى الفعل الإبداعى الذي مارسه وهو يكتب المسرحية المذكورة. وإنه لمن الجدير بالنظر أن نشعب نقاشنا حول ذلك كله إلى شعبتين :

1 - مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية.

2 - مقدمة كرومويل ومفهوم هيغو التاريخي.

1 - مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية :

يشبه هيغو شكسبير بالسندانية الضخمة لأنه يصور الذات الإنسانية في تشابكاتها المعقدة، وتناقضاتها الخفية. والحق أن شكسبير كان اكتشافاً مهماً دخل في صلب النظرية الجمالية الرومانتيكية⁷⁷، توسعت بفضل قواعد الذوق، وصار حجة قوية ضدّ تحجّر الزاجيديا الكلاسيكية. وكان للكتابات العميقة التي تناولت مؤلفاته مزية التعريف بموهبته الخلاقة، وعرض مبادئ الدراما الرومانتيكية على نحو ما فعل الكاتب الألماني «شليغل» في كتابه «دروس في الأدب الدراماتيكي»⁷⁷ المترجم إلى الفرنسية سنة 1814. وعلى غرار ه. ألف «ستاندال» كتابه «راسين وشكسبير»⁷⁷ (1823-1825)

مبيناً فيه ما يدعو إلى وجوب سيرة الشعراء المحدثين على خطى الكاتب الانكليزي الكبير الذي تجاوز عصره بأبعاده. كما تجاوزه «راسين». وفيكتور هيغو استفاد - بدوره - من هذا الكتاب، وتنسب كثيراً من أطروحاته، كما استفاد من الكتابات الأخرى، وأفرد كتاباً بعنوان «وياجم شكسبير» (1864). وغرضنا الآن هو أن نعرف ما تسرب من التصورات التي كونها عن الطريقة الإبداعية الشكسبيرية إلى شخصية كرومويل، وما أضافه إلى صفات الرجل المعروفة حتى غداً بطلاً رومانتيكياً. في مقدمة كرومويل إضاءة عريضة لما أسمىه بـ «المسافة الجمالية» بين ما يوجد

77 - انظر : لاغار وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 231.

في الواقع، وما يتجسّد في الفن، ولكن الجانب الذي نوّد إضاءته أكثر يتعلّق بتكوين الشخصية الرومانتيكية في كونها المسرحي. وكونها المسرحي غير الصالح للعرض أمام الجمهور يحصرها في النص، ويجعل الأمل باليومنة حياتها الجمالية إلى جانب أبطال شكسبير، وكورنيه، وراسين مرهوناً بمدى صلاحية الأدب الدرامي للقراءة بمعزل عن التمثيل.

تتكوّن مسرحية كرومويل من خمسة فصول تستغرق الفترة المشرقة من حياة رجل الثورة الأنكليزي «أوليفييه كرومويل» (1599-1658)، الذي تزعم حركة المعارضة لسفلة الملك تشارلز الأول، وللأسقفية الأنكليكانية⁷⁸ مستخدماً نفوذه في البرلمان. وقاد ثورة مهدّ لها بخنكة وبراعة، واتصر على جيش الملك، وحكم عليه بالإعدام سنة 1649. وأظهر في أثناء الحرب الأهلية قدرات استثنائية عسكرياً وسياسياً، بُرّح أنها وراء انشداد هيو إليس، وإلى انتصاراته في أسبانيا وأوروبا، وانخضاعه لإيرلندا وإيقوسيا. حيث صارت، انكلترا القوة الاقتصادية والبحرية الأولى. ولم ينهزم كرومويل أبداً في معاركه مع البرلمان الذي قام بحلّه، وتولّى الحكم الفردي سنة 1653. وعندما دشّن ثورة برلمانية جديدة سنة 1656، اقترحت عليه مجالس البلديات أن يُقلّد الناجح الملكي ويليس على العرش فرفض. وفي آخر حياته عاش في جوٍّ من الخوف بعد أن تضاعف شعبيته. وهكذا مات دون أن يتمكن من إعطاء بلاده تشريعاً قوياً للدعائم، ودون أن يعرف سبل المحافظة على نجاحاته الخاصة.

78 ... Anglicanisme ، الذي الرسمي لاكتلوا بعد فطيمتها مع كيسة روما في القرن السادس عشر (أريام هنري الثامن). وهذا الدين ضرب من التوفيق بين الكاتوليكية والكالفانية، Calvinisme ، ملهوب جان كالفان (1509-1564)، الأشد هرامة وتصلباً من اللوثرية التبشيرية. مع أن كلا المذهبين مُنشع بأفكار القديس أوغسطين.

ما إن تنتقل إلى المسرحية حتى تصادف بطلاً تصعب الإحاطة بتعرجاته النفسية المتنافرة إلى حد أن كرومويل يفقد كامل جانبه الإنساني ليتحوّل إلى مفهوم ذهني مجرد، أو إلى نموذج ممتاز للشخصية الرومانتيكية وفق ما أراد لها هيغو أن تكون. فصورة كرومويل مزيج من النور والظل، والقسوة والحنان، والسرور والشهوة، من الصراحة القفلة، واللف والدوران. ملاحه خشنة متوحشة، ويبادو وكأن قلبه من صوان، ومع ذلك تستثير دموعه براءة ابنته السيدة فرانسيز. فكثيره نجاراً مانوية تكشف أحياناً عن إنسان مبارك، وأحياناً أخرى عن إنسان وقح، لا يعدُّ ... إن وعاء ... إلا بهدف التأجيل⁷⁹.

إنه طهرى متزمت وشجاع، يسيطر عليه الطموح البارد، والخوف، والاحلم لديه إلا تحطيم التاج الملكي. ويحطمه، وساعة تشاور البرلمان في نقل وصاية التاج، يتخوف من المعارضة، فينسى مثله العليا الطهوية ويستعين بالفساد لتحقيق جهاته، والتخلص من خصومه. وأخيراً وبعد أن عرّى طموحه أمام الملأ، وأدعى أنه إنما يستقي سلوكه من تعاليم الإنجيل، يتوسّل إليه البرلمان الوديع كي يصعد إلى العرش، لكن كرومويل، يتخلّى عن الحلم لحظة تحقيقه، ويرفض التاج وهو يرى الخاجر تلمع، وكأنه خارج من حلم. ويقلب الطوس لابساً ذاته، وتقلب عيناه ناهتين، ويخاطب نفسه مُتمتماً: «إذا متى سأصبح ملكاً؟»⁷⁹.

وتبعث فيه ظلال البطل الشكسبيرى «مكبث»؛ فكما أن بذرة الشر تنامت باطراد مطلق داخل مكبث⁸⁰، ودفعته إلى قتل الملك ليحصل على صدار طريق الناج.

79 - انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 27.

80 - المرجع السابق، ص، ص 618، 619.

أقوى من مبادئ كرومويل الطهرية كلها، وسوّغ له فعل قتل الملك. وكما وقع مكبث ضحية تلك البذرة الشريرة، وارتسم مستقبله في هوة من الظلمات والرعب، يطارده شبح الملك «دانكان» ويسد المنافذ في وجهه صارخاً: «مكبث قتل النوم، ولن ينام أبداً»، لم يتوقف طيف الملك تشارلز الأول عن ملاحقة كرومويل الذي كلّما ارتجى الأعداء لنفسه تفاقت قيود تبكيت الضمير في أعماقه.

وبعد هذا كله يفصح هيجو عن وغيه التام لحقيقة المسافة الجمالية عندما يرى أن التاريخ لم يترك إجابة عسيقة على غلّة ثمن كرومويل عن العرش الذي انتظره طوال حياته، وأن المسرحية انتصرت على سطحية الحدث التاريخي. ويضيف أن كرومويل برّمت داخل اللعبة في هذه الكوميديا التي تلعب بين انكسار وبينه. ورغبة اللعب شيء من جوهر الإبداع الذي ندّ في مسرحية كرومويل عن شخصية يستحيل فهمها، وتبقى - مع ذلك - مركزية وهامة وموحية، لايزيدها تناقضها إلا انفاعاً وصراعاً لا يخبو فتيله.

2 - مقدمة كرومويل ومفهوم هيجو للتاريخ

هيجو ليس مؤرخاً، إنما يحاول أن يقدم تفسيراً للتاريخ بمختلف مراحلها، راصداً الأساليب التعبيرية السائدة في كلّ مرحلة. ومحاولته هذه لا تُعتبر الأولى من نوعها. فهناك كثيرون⁸¹ أنجزوا دراسات مشابهة أوسع وأكثر عمقاً، وأبرزهم الفيلسوف الإيطالي «فيكو» (1668-1744) صاحب نظرية حلقات الحضارة التي كان لها أبعد

⁸¹ - منهم «جان بودان» (1530-1596)، وموريس لوروا الذي لم يجد ترجمته، إنما وجدنا تعليلاً لأفكاره في كتاب «فكرة التقدم»، نفسه، ص. 70-66.

الأثر في الفكر الأوروبي، وفحوى نظريته أن الحضارة تمر بثلاث مراحل متلاحقة على الدوام : المرحلة اللاهوتية، والمرحلة البطولية، والمرحلة الإنسانية التي تعود إلى المرحلة اللاهوتية وهكذا. وقد استمّا. فيكون هذه النظرية المشروحة في كتابه «مبادئ» فلسفة التاريخ» (1725)، من تحليله للأساطير اليونانية.

واخذ ما يدعو فيكون به «حلقات الحضارة» تسميات جديدة. عند الفلاسفة وعلماء الاقتصاد الذين جاءوا بعده. فـ «كونادورسكي» تلميذ «تيرغو» (1727-1781)، وأستاذ سان سيمون، يميز - كما ألقا سابقاً - عشر مراحل للحضارة تمثل ارتفاع المعرفة الإنسانية: المجتمعات البدائية - العصر الرعوي - العصر الزراعي - (الإنجاز المعرفي حتى الآن هو اختراع الكتابة الأبجدية في اليونان) - تاريخ الفكر الإغريقي حتى عصر أرسطو وتقسيم العلوم - الحكم الروماني - العصور المظلمة التي تستمر حتى زمن الحملات الصليبية - عصر النهضة الذي هي العقول للثورة (إنما أزه المعرفي هو اختراع الطباعة) - المرحلة الثامنة تبدأ مع الثورة التي غاصها الطباعة - - والمرحلة التاسعة تبدأ مع الثورة العلمية التي أنجزها «ديكارت»، ونهتج بفلسف الجمهورية الفرنسية - أما المرحلة العاشرة فتقع في المستقبل.

لاحقاً، وفي ظلّ تطوّر النزعة الثفافية في القرن التاسع عشر فطعت فلسفة التاريخ - ويصحّ أن يُقال فلسفات التاريخ - أوضاعاً بعيدة على يد «كسل من» «هيجل» (1770-1831)، و «أوغيسست كونست» (1798-1857)، و «كسارل ماركس» (1818-1883). ومن المفيد أن نعرض أفكارهم بهذا الصدد. كيما يتجلى أمامنا مفهوم هيجل للتاريخ.

يؤكد هيجل أولوية ما هو عملي على ما هو نظري في حياة الإنسان؛ لذلك

صَبَّ اهتمامه على التاريخ، والطابع التاريخي لكل نشاط بشري. وهو يفسر مسار الحركة التاريخية اعتماداً على منهجه الجدلي الذي يجد أصوله عند «فيخته» و «شيلينغ»⁸² : فعبر صراع الوضع These ونقيض الوضع Antithese يتكوّن حلٌّ وسط يُثير صراعاً جديداً تنتهي حركته في الفكرة المطلقة، وما التاريخ سوى تَظهر هذه الفكرة⁸³. والخطأ الذي يستحلّه الفلاسفة على هيغل، أن كتابة «فلسفة التاريخ (1820 - 1821) تسويغ مغلوطة «لبعض الدعايات القومية الفجة؛ إذ يبدو في نظره أن التاريخ قد وصل إلى مرحلته النهائية في الدولة البروسية التي كانت سائدة في عصره»⁸⁴. وهذا ليس خطأ بقدر ما هو تناقض في المثل السياسية عند هيغل : فمع أنه يفهم التاريخ بوصفه نتاجاً لنشاط الإنسانية، ويتحمّس للشورة الفرنسية، يرى في نابوليون بوناپرت مواصلاً لها في ألمانيا، ويتأسّى على سقوطه، ومع أنه كان جمهورياً، «يعترف بـ «عقلانية» الحكم المطلق البروسي»⁸⁵. وفي وضعه للفكرة المطلقة موضع غاية الغايات، المكتملة التكوين سلفاً، حكم على التاريخ وظواهره بالنهاية أو بالانقطاع إلى الماضي الذي هو موضوع الفكرة المطلقة.⁸⁵ والمفارقة هنا أننا نجد في غفصون المنهج الهيغلي استنباطاً دقيقاً لكثير من حقائق الفن وتقنياته، وفي موسوعته عن «علم الجمال» خاصة التي تكونت على تربة محاضراته التي ألقاها في جامعي غيدلبورغ وبرلين بين عامي 1817 و1829.⁸⁶

82 - انظر : حكمة الغرب، نفسه ص175.

83 - انظر : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة د. فؤاد المرعي، بيروت، دمشق 1978، ص152.

84 - حكمة الغرب، نفسه، ص178.

85 - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص150.

86 - انظر : موسوعة علم الجمال، تسعة أجزاء، ترجمة د. جورج طرابيشي، بيروت 1979.

يُبين هيجل في كتابه «الشكل الفلاهي للروح» (1807)، أن الفكرة المطلقة تتجلى في ثلاثة أشكال : الفن، والدين، والفلسفة، تعادل ثلاثة أجناس المعرفة الفكرة لذاتها في كل شكل على التوالي، وهي التأمل، والتصور، والمعرفة. وهذه الأشكال متدرّجة في كمالها، من الأدنى إلى الأعلى، أي من الفن إلى الفلسفة مروراً بالدين.

إن العلاقة بين الفكرة المطلقة وشكلها الخارجي هي التي تحدّد تطوّر الأشكال الفنية : فالن الرمزي تعبير عن بقاء الفكرة مجردة كما هي الحال في الفن الشرقي (بلاد فارس، مصر الفرعونية، الفن الإسلامي)، والفن الكلاسيكي مهّد لتكامل الفكرة وشكلها كما في الفن اليوناني والروماني القديم، وفي الفن الرومانتيكي (المزدهر في الدائرة الدينية من قصة الفداء المسيحي إلى الفروسية، وفي الفن الحديث عموماً)⁸⁶ تتحرّر الفكرة من الشكل المحسوس وتكتسب شكلاً روحياً، أي تعود إلى ذاتها، دون أن يُعرف مصيرها المقبل الذي لا يقدّم عنه هيجل أيّ توضيح.

بناء على ارتقاء شكل الفكرة المطلقة في تدرّجه المتصاعد، يعتبر هيجل فنّ العمارة المفتقر إلى تناغم الشكل والمضمون أوّل الفنون. ذلك أن الكتل المترصّة في البناء طاغية بماضيها على محتراتها سواء أكانت أعمدة أم مسلات أم معابد وأبنية تحت الأرض كما في الهند ومصر⁸⁷. فهي رموز أكثر مما هي معاني محدّدة. وبعد فن العمارة يأتي النحت مؤشراً لعودة الروح⁸⁸ إلى ذاته ولاندماجه في شكله، وشكله هو الجسم الإنساني. إنه تعبير عن الروح، لكن لا شأن له إلا بما ينتقل من الداخلية الروحية إلى خارجية الهيئة البشرية، يجسّم الروح ويعمله منظوراً، إنّما لا يستطيع أن

87 - انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن العمارة، الجزء السادس، ص. 42-63.

88 - انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن النحت، الجزء السابع، ص. 24-25.

يعكس حلجات النفس الحساسة، كالمشاعر والمزاج وغيرها. حتى إنه ليُقيف عاجزاً عن نقل العديد من التظاهرات الخارجية كرجفان اليد والجسم بكامله في سوراب الغضب، ورجفان الشفاه، الخ.⁸⁸

والفنون الأرقى أيضاً هي جملة ما يدعو هيجل بـ «الفنون الرومانتيكية»: الرسم والموسيقى والشعر، التي تُفَيِّضُ للفكرة المطلقة أن تُعبّر عن نفسها تعبيراً روحياً خالصاً (لامادياً ولاجسمائياً). فالرسم باعتماده أبعاد السطح قادر على عكس سائر درجات أحوال الشعور، والحركة الدرامية لأفعال الإنسان⁸⁹. والموسيقى – ثاني الفنون الرومانتيكية – أقدر الفنون تعبيراً عن مواطن الذات؛ فيحكم استخدامها مع مادة متلاشية التي هي الصوت، تنعتق من ماديتها⁹⁰، وتتحول من تصوير الأشياء إلى مخاطبتها. وهكذا يتوحد مجالها في الذاتية. وعلى ما بين الموسيقى والشعر من أصرة قروبي وثيقة، ينفرد الشعر بذروة شمول التعبير عن الروح بهيئتها الخارجية، وبأدق أسرارها الباطنة. وما رموزه اللفظية المولدة للمعاني والدلالات سوى مضمون أو مضامين حسنة للتمثيلات والأفكار. الشعر سلطان الداخلية وفن الفنون جميعها⁹⁰، وهو مرحلة الانتقال إلى الدين⁹¹، الشكل الثاني، والأرقى للفكرة المطلقة.

ما سُقِنَاه عن موقع الفن في مفهوم التاريخ عند هيجل يوحي بغروب الفن الذي ينبغي أن يترك المكان الأسمى للدين. ولكن هيجل لا يحسم المسألة، فهو يتحدث عن قسم من الفن الرومانتيكي لاحقاً للشعر، اسمه الفن الحر الذي «يستطيع أن يصوّر

89 – انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن الرسم، الجزء الثامن، ص.ص 14-20.

90 – انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن الموسيقى، الجزء التاسع، ص.ص 18-19.

91 – انظر : أسس علم الجمال الماركسي – الليبتي، نفسه، ص.154.

كلّ شيء يمكن للإنسان أن يُحسّن فيه بأنه في أرضه»⁹². ويُرجّح أن الرواية هي الفن الأوّل المقصود هنا.⁹²

ثمة نقاط كثيرة خاضعة للأخذ والردّ في علم الجمال الهيجلي وفي نظرية عن التاريخ، وثمة نقاط كثيرة بحاجة إلى الإشباع تحليلاً ودراسة⁹³. غير أن تقاطع وجهة نظره عن فن الشعر مع وجهة نظر هيجو، هو الذي يلفت الانتباه ويستلزم الإشارة إليه والتأنيق فيه، وإن كانت نظرية الفيلسوف أعمّ منهجياً من نظرية الشاعر. فهيجو يعطي الشعر دوراً إيجابياً كما يعطيه هيجل، ويضيف إلى إيجابيته الحاضرة تنبؤاً بإيجابية وجمالية تُلَازماته في المستقبل، حيث سيظل الصيغة التعبيرية الأجدى وهو مطلق من أسمى الأُنْكار إلى أَدْنَاهَا. وعلى حين يعتمد هيجل تراتبية تصاعدية للفنون، يفتح هيجو للشعر آفاق الحياة كافة، معتبراً الدراما الرومانتيكية - المصوغة شعراً - مرآة للحياة الكونية.

ويقف خليفة الموسوعيين «أوغست كونت» (1798-1857) مع العلوم (السائرة نحو الأمام في بداية القرن التاسع عشر) ضد الميتافيزيقيا،⁹⁴ مؤكداً ضرورة البدء بما هو مُعطى مباشرة في التجربة، والامتناع عن تجاوز الظواهر. وهذا ما يكون المبدأ الأوّل لفلسفته الوضعية *Le Positivisme* التي شرحها في كتابه «محاضرات عن

⁹² - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص 160.

⁹³ - للمزيد من التعمّق نُحيل القارئ إلى مجموعة من المراجع منها - تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص. ص 262-268، و - في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، د. أميرة حلمي مطر، نفسه، ص. ص

147-177، و - حكمة الغرب لبرتراند رسل، نفسه، ص. ص 174-192.

⁹⁴ - وعملياً ضد هيجل، فالمذهب الوضعي مناقض للمذهب الجدلي *Dialectique*، انظر : مرقص (الياس) المذهب الجدلي والمذهب الوضعي، دمشق 1994، ص 10.

الفلسفة الوضعية». والجزء الأكثر تعلقاً ببحثنا هو الجزء الخاص بـ «قانون المراحل الثلاث» الذي يفسّر «كونت» الساريغ من خلاله، مطبقاً إياه على الجرى العام للتطور التاريخي. والمراحل الثلاث هي: المرحلة اللاهوتية أو الخيالية التي تنسب الألوهية لظواهر الطبيعة (نظام تعبد الألهة: إله الربيع، وإله البحار، ... الخ)، والمرحلة الميتافيزيقية التي تُحلّ محل الألهة مبادئ مجردة، كمبدأ الملح من الفراغ «L horreur de vide» المعزى إلى الطبيعة خلال فترة طويلة من حضارة البشر، كأن تُفسّر العاصفة مثلاً بقوة حركة الهواء، وتفسّر المظاهر البيولوجية بالمبدأ الحيوي، وتصرفات البشر بمفهوم الروح. والمرحلة الوضعية التي يكفّ فيها العقل عن كشف الغايات النهائية للأشياء، ويكتفي بوصفها كما هي، حيث يحتل مفهوم القانون مكان مفهوم السببية. فمعرفة القوانين الوضعية للطبيعة تسمح لنا - ونحن أمام ظاهرة مُعطاة - أن نتوقع الظاهرة اللاحقة لها، كما يمكننا أن نغيّر الثانية ونحن نؤثر في الأولى. وهذا هو في الواقع جوهر التقنية⁹⁵. فإذا ما توصلت الإنسانية إلى المرحلة الوضعية يكون الحكم للمسألة الأخلاقية التي يملكها صفوة من العلماء، ويُعهد بالسلطة التنفيذية إلى خبراء فنيين مختصين⁹⁶.

يتفوق كونت في منهجيته وعلميته على معاصريه، ولكن نظريته تعاني من نواقص عديدة. على رأسها أن فروع المعرفة لا تكون بالضرورة في المرحلة ذاتها دفعة واحدة. بل - على العكس - قد تنفاوت درجات تطورها، فيبلغ بعضها المرحلة المتأفزيقية، في الوقت الذي يبقى بعضها الآخر في المرحلة اللاهوتية. ثم إن التقدم في

95 - الطر - تاريخ الفلسفة، نفسه، ص 273-275.

96 - انظر : حكمة العرب، نفسه، ص 240.

مبادئ المعرفة - كما يقول بيرى - ليس متزامناً كي نطبق قانون الوحدات الثلاث على الجرى العام للتاريخ⁹⁷. والنقص الثاني الذي يسمّ الفلسفة الأوروبية كلها تقريباً بما فيها الفلسفة الوضعية أن أوروبا وتاريخها تبدو لـ «كونت» دائرة مُغلقة ما ينطبق عليها وما يحدث فيها ينبغي أن ينطبق على شعوب الأرض كلها⁹⁸.

وأياً كانت طبيعة الوضعية، ينشغل كونت باعتقاده أن العبقريسة التقنية، وإنجازات العقل العلمية، ضمان أكيد لسعادة البشرية. ولا يخرج هذا الاعتقاد عن مدرسة «سان سيمون» صاحب مذهب الصناعية المتفائلة، وإن كان العنصر الاشتراكي السان سيموني قد اختفى عند كونت. ومن ثمّ تتوضح نقطة الاختلاف بينه وبين هيغل - رغم أنه يُلقَّب بـ «هيغل فرنسا» : فهيجل خلاصة أوروبا المفكّرة، وفلسفاتها الكبرى، وكونت تلعيذ البوليتيكنك، ولا صلة له إلا مع العلوم والصناعة الفاتحة⁹⁹.

لكي لا نتبعد كثيراً في أمعاء الفكر المحيطة بعصر فيكتور هيغو، سنقول إن الفلسفة الماركسية حاولت كغيرها من الفلسفات أن ترسم معالم مستقبل «سعادة الإنسان» عبر تحليلها للتاريخ في ضوء المادية الجدلية¹⁰⁰. وتركز الماركسية على العمل المحدّد لفاعلية الإنسان في تملكه للعالم، وعلى صراع القوى المنتجة مع علاقات

⁹⁷ - النظر : فكرة التقدّم، نفسه، ص 265.

⁹⁸ - ينته «بيرى» إلى هذه الناحية فيقول: «واستخف (يعني كونت) بإدخال الصين أو الهند (...)

وتجاهل أدوار الراهمانية والبوذية والإسلام...». النظر : فكرة التقدّم، ص 266-267.

⁹⁹ - انظر : المنهج الجدلي والمنهج الوضعي، نفسه، ص 30.

¹⁰⁰ - النظر : تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص 293-294.

الإنتاج الذي يرمز التطور الاجتماعي التاريخي. وعلى أساس هذا الصراع يقسم التاريخ إلى ما يسميه الماركسيون بـ «البنية الاجتماعية»، وهي: المشاعية البدائية، والعبودية، والإقطاع، والرأسمالية، والاشتراكية، والشيوعية.

والتاريخ؟ حسب الماركسية، تهيئة النشاط العملي للبشر الذين يستطيعون تغييره إذا استوهموا قوانينه الموضوعية الناعمة.¹⁰⁰ وإذا ما تغير الواقع تغير الإنسان الذي يعود من الحياة إلى تغير واقع بوسيلة الممارسة العملية. وبذلك يكون الخلاص من متغصات الحياة الاجتماعية المحكومة بالاستغلال والظلم. وعلى هذا فالماركسية فلسفة صيرورة متفائلة، وتجاوز، وثورة،¹⁰¹ قدمت منهجاً معقولاً، ومتناسكاً، لا يتصوره النقص إلا من جانب الإيديولوجيا، وتحميد مفهوم الحتمية التاريخية الذي حصر الفرد في زواياه الضيقة، وحصر التاريخ بتحديداته بغايات الإنسان بعد أن تم تحريرها من صيغتها الإنسانية.¹⁰¹

تلكم هي الزينة الفكرية التي تهيأت في بدايات القرن التاسع عشر، والتي يشكل هيجل جزءاً منها، ولا فرق إن كان هذا الجزء كبيراً أم صغيراً، عميقاً أم سطحيّاً. فلما رُحل قنصله هيجل الذي لا يمكن فصلها عن قضايا معاصريه وهمومهم. ومتى تعلّق الأمر بالبحث عن الخلاص أو عن الخطوات الأولى على طريقه، يصبح أي تصور حقاً مشروعاً إن لم يكن على المستوى الإنساني العام، فعلى مستوى الذات في أضعف الاحتمالات.

لا يهتف فيكتور هيجل عن الخلاص بالمعنى الحصري للمصطلح؛ فهو يتصدى تراث جمالي كي يوصل في النهاية إلى قول كلمته في طائفة من القواعد والأجناس

¹⁰¹ ... انظر: ستيفر (أحمد)، العاطلة والتجاوز، وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص 1994، وتحميل القارئ إلى هذا الكتاب المهم لما يثير من قضايا فكرية وفلسفية عميقة.

الأدبية. ولكنَّ خلفيته الفكرية لا تكاد تختلف عن التفسيرات الفلسفية التي استعرضناها إلا في طبيعة التقسيم وتفصيلاته، وفي فهمه لسيرورة التاريخ ومعناه. فهو يقسمه على ثلاثة عصور لكلِّ عصر منها صبغته التعبيرية الخاصة:

1 - العصور البدائية حيث كان الإنسان طاهراً و بريئاً، فتتج فيها التعبير الشعري البدائي (الغنائي).

(2) - العصور القديمة المتميزة بِشَيْئَيْن: أ - التنظيم الاجتماعي - السياسي.
ب - الصراعات والحروب.

وقد نشأ فيها أدب ذو طابع ملحمي عرف شكلين متداخلين: الملحمة، والتراجيديا المنبثقة عنها.

3 - العصور الحديثة التي دشنتها المسيحية بوصفها تصالحاً أمثل بين الروح والجسد، والخير والشر. والفن الأوحده الذي يترجم هذه الثنائية المتولفة هو فن الدراما.

وترتب على الانطلاق من الفكرة المسيحية العامة¹⁰² التي ترى في الإنسان طبيعتين متناقضتين ومتحدتين، ضرورة خلط الأجناس الأدبية؛ لأن فصلها يعني الاعتراف بِسِمة واحدة للإنسان، مما يتناقض مع نظرية الدراما الحديثة الجائحة إلى تحقيق الوحدة العضوية بين الخير والشر، والجليل والمتناقض - المضحك.

كان لهذا المفهوم الذي قدّمه هيجو عن التاريخ صدىً إيجابياً في عصره؛ لذلك سميت مقدمة كرومويل الجسّدة له بـ «بيان الرومانتيكية». فإذا كانت البيانات علامة

102 - يلاحظ ج. ديجو أن في مقدمة كرومويل خلطاً بين عصور المسيحية. النظر: «الأب. 1: شوفان» و «م. ج. لوبيدوا»، الأدب الفرنسي من خلال النقاد المعاصرين، باريس 1903، ص 583.

على بدايات التغيير أو الثورة، فالمقدمة شبيهة بالثورة الجمالية الأولى في تاريخ الأدب الفرنسي: ثورة جماعة الثريّا عام 1549. فهدف كلا الثورتين تجديد أدب شاتخ، لكن اتجاهاهما متعاكس تماماً: مدرسة رونصار كافحت ضد العصر الرسيط باسم الأدب القديم، والحركة الرومانتيكية (ومقدمة كرومويل) تهاجم محاكاة الأدب القديم باسم العصر الرسيط¹⁰³. وتضيف عبقرية هينغو أبعاداً أخرى، لعل أكثرها إفادة للقارئ وتأثيراً فيه اللغة الوقادة والثقافة العريضة التي قد تكون عيباً في حال قياسها بالعبارة النقدية الحديثة، لكنّها في جوّ الصراع الذي أحاط بها، حيث تتضخّم الأفكار كيما ترسم بصورة أفضل، وحيث تعلو نغمة الخطاب إلى حدّ الغضب والخروج عن الطوق أحياناً، تظلّ محتفظة بحرارتها، ومراميها السامية إلى شيء من الشمول. والشمول لا يلازم العمق دوماً، ولاسيّما عندما يتهيّأ لصاحب المبادئ العامة والمثالية أن مشكلات الإنسانية قاطبة قد تلاقى حلّها في مسرحية أو في بيان¹⁰⁴.

وأخيراً، ومهما قيل في مقدمة كرومويل، فسوف يُتيح نصّها للقارئ أن يسنو عليها بطريقته الخاصة، وأن يقرأ فيها ما لم نستطع أن نقرأه وعندئذٍ فقط تتحقّق الرغبة القصوى من ترجمتها.

103 - انظر : المرجع السابق، ص 585.

104 - يرى ديجوجيو أن العيب الأساسي في مقدمة كرومويل أنها جاءت على شكل بيان. انظر : المرجع

السابق، ص 586.



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

General Organization of Alexandria

نص مقدمة كرومويل

قد لا يكون عسيراً على القارئ أن يفصل الموضوعات التي أثار هيفو النقاش حولها في هذه المقدمة، مع أنها .. كما قلنا .. مصوبة في كتلة واحدة تارة تعلق نبرتها وتارة تنخفض، وذلك من بدايتها حتى نهايتها. لذا سوف نكتفي - كي لا نخدش وحدة النص وسيرورته - بإثبات العناوين الفرعية التي نراها مناسبة على الهامش الأيمن للمقطع الذي يبدأ معه الموضوع الجديد. أما الشروح التي قد يقتضيها تنوع القضايا المطروحة أو تداخلها فسنضعها في الحواشي أسفل الصفحة. وسنعمد إلى إثبات الألفاظ أو العبارات غير الفرنسية التي أثبتنا هيفو باللاتينية أو الإيطالية أو الإسبانية، وذلك مراعاة للأمانة والدقة على اعتبار أننا استعنا على ترجمتها بمن يعرفون تلك اللغات، ولا حيلة لنا في التثبت من أمرها.

مسوِّغات المقدمة

«ليس في المسرحية التي سنقرؤها ما يلفت انتباه الجمهور أو عطفه. وليس لها، لتكسب فائدة الآراء السياسية، ميزة التقصص التي تتمتع بها الرقابة الإدارية كي تضمن لها، باديء ذي بدء، الاستحسان الأدبي للذواقين، وشرف أن لجنة من القراء المعصومين قد رفضتها.

إذا فهي تقدِّم نفسها للأُنظار، وحيادةً بانسةً، عاريةً، مثل عاجِيز الإنجيل: الوحيد، البائس، العاري. Solus , Pauper , Nudus وما كان عزيم كاتب هذه المسرحية 105 على تزويدها بالخواشي، والمقدمات، ليتَّم، مع ذلك، دون تردُّد. فهذه الأشياء عادةً لاهتمُّ القارئ. فهم يستعلمون من موهبة الكاتب أكثر ممَّا يستعلمون من طرائقه في رؤية الأشياء، ولا يهتمُّهم إلا قليلاً معرفة الأفكار التي يقوم عليها عملُ أدبي سواء أكان جيِّداً أم رديفاً، وفي أيِّ ذهنٍ تفلَّق. وقلَّما يزور الناس أقبية صرَّح بتحوُّلها في قاعاته، وحينما نأكل ثمرة الشجرة، لانفكَّر إلا نادراً بجذرها.

ومن جانبٍ آخر، أحياناً تكون الخواشي والمقدمات وسيلةً مُريحة لزيادة وزن كتاب، وإعلاء قيمة عملٍ ما، ظاهرياً على الأقل؛ إنها طريقة مشابهة لطريقة جنرالات الجيش الذين يُدخلون حتى حقائقهم، ليجعلوا جبهة المعركة أكثر ضخامةً. وبينما ينكبُّ النقاد على المقدمة، والباحثون على الخواشي، يمكن أن ينساب المؤلفُ نفسه من بين نيرانهم المتعددة الأماكن، كجيشٍ ينسحب من ورطةٍ من خلال مواجهتيَّين بين مقدمة جيش ومؤخرة جيشٍ آخر.

105 — هنا يتحدث هيفو عن نفسه بضمير الغائب، لكننا - من الآن وصاعداً - سنحوِّله إلى ضمير المتكلم دفعاً للالتباس.

ليست هذه المسؤوليات، أيًا كانت أهميتها، هي التي تبتُّ في أمر الكاتب. وهذا الكتاب لم يكن بحاجة إلى التضخيم؛ لأنه سلفاً زائد الضخامة. ثم إنَّ مقدّماته، الصريحة والساذجة، دون أن يعرف المؤلف كيف يحصل هذا، تخدم النقد في تشويبه أكثر مما تحميه. وبعيداً عن أن تكون له دروعاً متينة وأمينة، مثلت في الدور الرديء المشابه لدور اللباس الغريب الذي، وهو يميّز العسكري الذي يلبسه في المعركة، يجذب إليه كلّ الضربات التي لم يقصدها أحد.

وقد أثرت في اعتبارات من طبيعة أخرى. إذ بدا لي، في الواقع، أنه إذا ندرَ أن يزور الناس أقبية صرّح بطبيعة خاطر، فلن يستأثروا أحياناً من أن يتفحصوا أساساته. إنني أستسلم، مرةً أخرى، مع المقدّمة ليهجان الروايات. فما هو آت. Che sara . . . لم ألقت كثيراً إلى ثروة مؤلّفاتي، وقلّما أجزع من السؤال : ماذا سيقال عنها أديباً. في هذا الجدل الواضح الذي يثير نزاعاً بين المسارح والمدرسة، وبين الجمهور والأكاديميين، ربّما لانسمع دون مصلحة ماء، صوت إنسان منعزل مع الطبيعة والحقيقة، انسحب باكراً من عالم الأدب يدافع حسب الآداب، يتحلّى بالنية الطيبة إن أعوزة الذوق الرفيع، وباليقين إن اتعمدت لديه العبقرية، وبالاكتفاء إن افتقر إلى العلم.

إنني أقتصر، في المحصلة، على اعتبارات عامة عن الفن، دون أن أجعل منها على الإطلاق حصناً لمؤلّفاتي الخاصة، ودون ادعاء بأنني أكتب اتهاماً أو مُرافعة لصالح أيّ كان أو ضده. فالدفاع أو الهجوم في مؤلّفاتي لايهمّاني إلا بقدر ما يهّمّان أيّ شخص آخر. ثم إن الصراعات الشخصية لاتناسبني. وإنّ رؤية الأنانيات تتشاجر لمُشاهدةً بأئس دوماً.

إذا أنا أحتجُ مُسبقاً على أيّ تفسيرٍ لأفكاره، وعلى كلّ تطبيقٍ لِكلامه، قسائلاً
مع مؤلف الحكايات الخرافية الإسباني:

Qui en haga aplicaciones فَنُصْنَعُ مِنْ خُبْرِكَ

Con sa pan se lo coma الذي أَكَلْتَهُ، ما تشاء

والحقُّ أن عدّة أبطال أساسيين لـ «المذاهب الأدبية المقدّسة» شسرفوني
بالاستسلام أمامي، حتى في غموضي الشايد، الخاص، مُشاهداً بسيطاً وغير ملحوظ
لهذا الخليط العجيب. ولن يكون عنادي غرور لكشف غموضي. فهذا هي، في
الصفحات التي تتبع، الملاحظات التي قد أتمكّن من معارضتهم بها؛ ها هو مقالعي
وحجرتي؛ أما إذا أراد الآخرون أن يقدفوا هذه الملاحظات على رأس العمالقة
الكلاسيكيين (الجلّيات¹⁰⁶)، فهذا يعني أنّ علينا أن نغيّر الموضوع.

عصور الحضارة

ولننطلق من الحقيقة الآتية: لم تشغل الأرض حضارة من طبيعة واحدة، أو، إذا
استخدمنا تعبيراً أدقّ، وأكثر انتشاراً، لم تشغلها مجتمع واحد. إذ نشأ المجتمع
البشري بمجموعه، وتطوّر، ونضج شأنه شأن كلّ فردٍ منا. كان طفلاً، ورجلاً، ونفس
نشهد الآن شيخوخته المهيبة. لقد وجد قبل العصر الذي يُسمّيه المجتمع المعاصر بـ
«القديم»، عصر آخر كان القدماء يدعونه بـ «الخرافي»، وربما كان الأصحّ أن يُدعى
بالعصر المدائي. ها هي إذا ثلاثة أنساق للأشياء متسلسلة في الحضارة، منذ بدايتها
حتى أيّامنا هذه. والحال أنه لما كان الشعر متطابقاً مع المجتمع، سنباحول أن نميز،

106 - جلّيات Goliath عمالقة فلسطينيون، قتل أحياناً واحداً منهم. انظر: الإنجيل، صموئيل الثاني 19/.

يُحسب شكل المجتمع، ما وجب أن يكون عليه طابعُ الشكل الشعري في هذه العصور الثلاثة للعالم: البدائية، والقديمة، والحديثة.

العصور البدائية والشعر الغنائي

في العصور البدائية، حينما استيقظ الإنسان في عالم رُلْدَ حديثاً، استيقظ معه الشعبُ. وما كان كلامه الأول، وهو أمام العجائب التي تُبهره، وتبعث فيه النشوة، إلا نشيداً¹⁰⁷. وكان قريباً من الله إلى درجة أن تأملاته كلها أحوال من الوجود

107 - مصطلح غنائي Lyrique مشتق من كلمة Lyre ومعناها: قيثارة. وقصة القيثارة مرتبطة بأسطورة «أورفيوس» (1) التي ترمز إلى العلاقة الحميمة بين الإنسان البدائي والطبيعة والكائنات: فقد أحب أورفيوس الحورية «يوريدس» (2)، ولزوجهما، ولكنها ماتت بلدغة أفعى، فنزل أورفيوس إلى العالم السفلي لاسرّجاعها. ووافقت الألهة على ذلك بشرط ألا ينظر أورفيوس إلى وجهه ولا عند وصوله إلى سطح الأرض. ولم يستطع الزوج الوهّان صبراً، فخالف الشرط وفقد حبيبته، والأمل بعودتها. فانسحب إلى جبال تراقيا التي وهبته آياها أمّه إلى جانب عبقرية الموسيقى، وراح يعزف على قيثارته ويعني أناشيد الرثاء لزوجته. فاجتمعت حوله الصخور، والحيوانات والنباتات والعصافير تُشاركه أحزانه. وتولّد فيه بغض النساء، مما أثار حفيظة نساء تراقيا ضده، فقتلنه، وقطّعن جسده، ورمينها في النهر مع قيثارته، فحرفتها المياه إلى البحر، ودفعتها باتجاه شواطئ جزيرة «ليسيوس» التي ورثت القيثارة، وصارت منذئذ موطناً للشعر الغنائي. ومن المعروف أن الشاعرة الغنائية «سافو» من جزيرة ليسيوس، عاشت في القرن السابع قبل الميلاد، وكانت مديرة مايشبه المدرسة الداخلية للبنات، تُعلّم فيها القراءة والكتابة ودراسة الشعر. كان شعرها حسياً يركّز على التلاحم الجسدي بين العاشقين كما في قصيدتها «الوداع» (3). ومن أبرز الشعراء الغنائيين الإغريق «هزiod» (نهاية ق8ق.م)، و «باندار» (518-446)، المعروف بقصائده الوطنية، و «باقيليد» (518 أو 450-450)، منافس باندار ومقلّده أحياناً، له «أناشيد الانتصار» المتميّزة، كسائر شعره، بتألق الأسلوب وقوة الإيجاء (3). والواقع أن ما يقصده هيزود بالغنائية (4) نابع من حال أورفيوس الذي يغني - كما يغني الرومانتيكيون -

وأحلامه رؤى. يُفصح عن ذاته، ويغني كما يتنفس. ولم يكن لقيثارتته¹⁰⁷ سوى ثلاثة أوتار: الله والروح، والإبداع، إنما هذا اللغز الثلاثي يشتمل كل شيء، وهذه الفكرة الثلاثية تتضمن كل شيء أيضاً. فالأرض كانت مُقْفِرة تقريباً. فيها عائلات، لا شعوب، آباء لا ملوك. يعيش كل عرق مُرتاحاً؛ فلا ملكية، ولا قانون، ولا مشاحنات، ولا حروب. كل شيء لأي فرد، وللجميع. المجتمع مشاع. ليس فيه ما يُزعج الإنسان الذي يعيش حياة رعوية بدوية منها بدأت الحضارات كافة، ملائمة جداً للتأملات الفردية، وللأحلام المتقلبة. يستسلم للفعل، وللانطلاق. حياته كما فكره يُشبهان غيمة تُغيّر شكلها وطريقها بحسب اتجاه الريح التي تدفعها. ها هو الإنسان الأول، وها هو الشاعر الأول. إنه يافع، وغنائي.¹⁰⁷ الصلاة هي دينه، الكامل: والقصيدة الغنائية¹⁰⁷ جماع شعره.

--- خلعت ضامناً، ولا يجد من مساوى إلا عزلته مع الطبيعة وكائناتها. ويرمز ذلك أيضاً إلى الحياة الرعوية التي ازدهرت في أقاليم «أركاديا» إذ عوّلت الرومانتيكية - وفق ما رأينا على بساطة الإنسان الرعوي أو حريته فيها - الحنين إلى أركاديا بدءاً من روسو. أي أن هناك مساواة بين المرحلة التاريخية الشاملة للصور البدائية وتفسيرها الأسطوري. وهمو لا يقصد أبداً به: «القصيدة الغنائية» في هذه المرحلة صورتها المكتملة في القرن الخامس قبل الميلاد، إنما يشير إلى إزهاصاتها في زمن سابق.

1 - انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 737-738.

2 - انظر: هاملتون (أديث)، الميولوجيا، ترجمة حنا عبود، دمشق، 1991، ص.ص 154-155.

3 - انظر: تورانس (ليون)، بانوراما اسه، ص.ص 218-244.

4 - يحسن أن تشير هنا إلى نظرية أرسطو في الخفاقة، حيث يربط بين الميل المفطري عند الإنسان ليتعلم بطريق محاكاة أشياء الطبيعة، وولادة الشعر. فإذا «كان وجود الخفاقة أمراً راجعاً إلى الطبيعة، وكذا وجود الإيقاع والوزن لأن من كانوا يجوبون عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة». أرسطو، فن الشعر، ترجمة د. شكري عباد القاهرة 1967، ص.38.

هذه الأنشودة، هذه القصيدة الغنائية للعصور البدائية هي الإرهاص. ومع ذلك، فمراهقة العالم هذه مضت شيئاً فشيئاً، وراحت كل الدوائر تتسع؛ إذ صارت العائلة قبيلة، والقبيلة وُلُتاً. واستقرت كل مجموعة من تلك المجموعات البشرية حول مركز مشترك، وهكذا تكوّنت الممالك. لأن الغريزة الاجتماعية تسبق الغريزة الباقية. والمعسكر هي المكان للمدينة، كما هيأت الخيمة مكاناً للقصر، وهي المدفن مكاناً للمقبرة. وما رؤساء هذه الدول الوليدة إلا رعاة، لكنهم رعاة شعوب، اتخذ عددهم الرمزي شكل صولجان. كل شيء يتوقف ويتمركز. ويسأخذ الدين شكلاً؛ وتظلم الطقوس الصلاة؛ ويوطر المذهب الطيقس. وهكذا يتقاسم الكاهن والملك أبوة الشعب؛ وهكذا جاء المجتمع اللاهوتي بعد المجتمع البطريكي.

ومع ذلك بدأت الأوطان تكتظ بكثرة على سطح الأرض. يزعم بعضنا بعضها الآخر، وتتشاحن، ومن ثم كانت مصادمات الإمبراطوريات، وكانت الحرب. والمعنى بعنفها على بعضها الآخر، مما سبب هجرات الشعوب وترحالها. ويعكس الشعر هذه الأحداث الكبرى؛ وينطلق من الأفكار إلى الأشياء. يتغنى بالعصور، وبالشعوب، وبالإمبراطوريات. ويغدو ملحماً، ويولد هوميروس¹⁰⁸.

108 - اسمه الحقيقي ميلسيجينيس، وهوميروس (الأعمى) لقبه الذي غلب على اسمه، ولدته أمه في «إزمير». تربى على يدي المعلم «فيمبوس» الذي كان صاحب مدرسة في إزمير، ورثها عنه هوميروس. أبدي منذ طفولته ولعاً بالشعر والأسفار، لكن رَمَداً داهمه وأفقده البصر، وما اعتكف، بل استأنف تجواله على أرض اليونان يشد الأشعار الملحمية. وتصوره أخبار القدماء في هيئة عجوز أبيض الشعر، أعمى، بابس، ملهم، يصوغ شعراً ارتجالياً في وصف حرب طروادة، الحدث العظيم الذي دعم وحدة اليونانيين. ويقال إنه عاصر تلك الحرب، وكتب «الإلياذة» بوحى منها في مطلع شبابه، وفي آخر حياته كتب «الأوديسة». وهذا محض تخمين، والأصح أن الإلياذة مؤلفة في نهاية القرن التاسع -

في الواقع هوميروس يُهيمن على المجتمع القديم. في هذا المجتمع كلّ شيء بسيط، وملحمي. الشعر دينيّ، والدين قانون. لقد أعقبت طهارة العصر الثاني رجولة العصر الأول. وترك ضُربٌ من الخطورة الرسمية بصماته في كلّ مكان، في الاختلاق العائلية كما في الأخلاق العامة. فلم تحتفظ الشعوب من الحياة الضائعة إلا باحترام الأجنبي، والمُرحّل. ولل عائلة وطن كلّ شيء يربطها به؛ فتمتعة عبادة المنزل، وعبادة القبور.

ونكرّر هنا أن التعبير عن حضارة كهذه لا يمكن أن يكون إلا الملحمية. فالملاحمة فيها عدّة أشكال، إلا أنها لن تأخذ أبداً طابعها. ذلك أن الشاعر «باندادر»

— قبل الميلاد، والأوديسة في بداية الثامن؛ لأن العادات الموصوفة فيها لاتعود إلى عهد أقدم من 800 ق.م، والحال أن حرب طروادة قامت على نحو تقريبي في القرن الرابع عشر قبل المسيح. ويتصور النارسون أن الأدب الملحمي يعود إلى ذلك العهد حيث عكس المؤلفون الأساطير الكبرى، والأحداث العظام، والقيم الروحية والثقافية في أشعارهم. وربما اعتمد شاعر أو عدّة شعراء على هذه الأشعار وألّفوا الإلياذة والأوديسة. النظر : تورانس (لسون)، الموسوعة الكونية المصحرة (بالفرنسية) باريس 1963، ص 95، وثمة رأي قديم انتشر في نهاية القرن السادس عشر، إذ كان «كازهونون» الفرنسي من أكثر المتحمسين لإنكار وجود هوميروس، وسار على خطاه كثيرون منهم «فيكو» السدي ذكرناه، سابقاً. النظر : البستاني (سليمان)، مقدمة ترجمته للإلياذة ج 1، بيروت 1913، ص 47 — 51). أما سليمان البستاني فيُفند هذه الأراء وينتهي إلى أن تناسق أجزاء الإلياذة دليل على وجود مؤلف واع ومبدع إذ يقول «لم إذا تأملت أجزاء الإلياذة وارتباطها بعضها ببعض رأيت أن ناظم الشيد الأول إنما هو ناظم الشيد الأخير، فكأنها هي رقعة يصعد بك صاحبها درجة درجة حتى تستقر في آخرها وأنت متين كلّ ما وراءك». المرجع السابق، نفسه، ص 54. ومهما يكن من أمر فقد كان لشعر هوميروس أثرٌ بالغ في اليونان، وروما، وأوروبا، وقد قال فيه ولهم الأول قيصراً ألمانيا : «دعوا الأساتذة يُكثروا من تلقين شعر هوميروس. فإن الأمة التي يرسخ في ذهنها وصف صبا الأمم على ما يسطه هوميروس لأيسارع إليها العجز والمهرم». المرجع السابق، ص 24 - 49.

إكليريوسي أكثر مما هو بطريركي، وملحمي أكثر منه غنائيًا. فإذا بدأ كاتبو الملوحات، المعاصرون الضروريون لهذه الحقبة الثانية من عُمرِ العالم، يجمعون الأعراف، ويحسبون مع القسرون، فحسناً فعلوا، لأن تعاقب الأجيال لا يستطيع أن يمحو الشعر، ويقلل التاريخ شيئاً بالملحمة. وما هيرودوت¹⁰⁹ سوى هوميروس¹¹⁰.

لكلّ الملحمة تنطلق في كل مكان نابعة، على وجه الخصوص، من التراجيديا

109 - Herodote (484 - 420 ق.م) المؤرخ اليوناني الذي لقبه شيشرون (خطيب الرومان) بـ «أبي التاريخ». ويعتبره الداوسون أول كاتب نثري تصل مؤلفاته إلى العصر الحاضر. ينحدر من عائلة أرستقراطية يشرت له أحوالها أن يتجول في الشرق، وفي إفريقيا، وجنوب أوروبا. وأقام زمناً في أثينا، وكان صديقاً للكاتب المسرحي «سوفوكليس». ولما عزم على كتابة «تاريخه»، زار المستعمرات اليونانية (مصر، وسيدنيا، وليبيا)، ولم يترك معبداً، ولا مدينة، حتى إنه شهد المعارك في ساحات القتال. وينسب إليه تصنيف كتاب يشبه سيرة الحياة عنوانه «حياة هوميروس». والتاريخ التي كتبها باللهجة الإيونية الأدبية مقسومة إلى تسعة كتب، يميل كلٌّ منها اسم رتبة من ربّات الشعر والفن. وهو موضوعها الأساسي هو الحروب الميدية (أي الحروب التي خاضها اليونانيون ضدّ الامبراطورية الفارسية في النصف الأوّل من القرن الخامس قبل الميلاد).

تبدأ قصصه التاريخية تتعاطم الامبراطورية الفارسية، وتنتهي بالتصارات اليونان في المستعمرات، والمشكلات الداخلية للمدن - الدول اليونانية. وضمن هذا الإطار يجمع كتّماً هائلاً من المعلومات عن الأخلاق، والعادات والمعتقدات، والمؤسسات الاجتماعية، والحياة اليومية، والآثار، والجغرافيا. تتميز كتابته بأسلوب شيق عامر بالانلفات الجذّاب، والألفاظ. انظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، باريس 1987، ص 1525. وانظر: موسوعة Petit Robert، باريس 1981، ص 849.

110 - لا يأخذ هيفر بعين الاعتبار الفرق بين عمل الشاعر وعمل المؤرخ، الذي نجد شرحه في كتاب أرسطو «في الشعر»، نفسه، ص 64 فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منشور (...). بل يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ونحن نرجّح أن هيفر يقصد من الشبه بين التاريخ والملحمة فعل «رواية» الأحداث، وتقديمها في شكل قصّة.

القدمة¹¹¹. تصعد خشبة المسرح الإغريقي دون أن تفقد شيئاً تقريباً من أبعادها الهائلة الخارقة. إذ لا تزال شخصياتها أبطالاً، وأنصاف آلهة، وآلهة، وحوافزها أحلاماً ومعجزات، وأقداراً؛ ولوحاتها تعداداً للأبطال، ومآتم، ومعارك. وما كان يُنشده مُنشِدو الملاحم، كان ينطق به الممثلون. وهذه هي القضية بِرُمَّتْها.

وبعبارة أدق: حينما يُعرض حَدَث القصيدة كُلُّه، ومَشْهَدُها بأكمله على المسرح، كانت الجوقة تتكفّل بالباقي. فالجوقة تفسّر التراجيديات، وتشجّع الأبطال، وتخلق أوصافاً، تدعو النهار وتطرده، تتهجج، وتتنحب، وفي بعض الأحيان تقدّم الديكور، وتشرح المعنى الأخلاقي للموضوع، وتحدّد الشعب الذي يُصغي إليها. لكن، ما الجوقة¹¹²، ما هذه

111 - أي من الملائح الشعرية لإله الكرمة والنبيذ «ديونيسوس» الذي يمثل دوره حياة الكرمة الشاملة لمشاركة عناصر الطبيعة وقراها كافة: المطر، والرياح، والرعود، والإخصاب في الربيع، والشمس. وتسمية الملائح الشعرية (ديثيرامب) مأخوذة من اسم آخر للإله ديونيسوس، وهو: مررت مرتين. إذ يرد في الأسطورة اليونانية أن ديونيسوس هو ابن «زئوس» أبي الآلهة من الأميرة «سيلي»، ولما حملت به أمه، ماتت على أثر مؤامرة دبرتها الإلهة «هيرا» زوج زيوس، فأخرج زيوس الجنين من بطنها، واحتضنه في فخذة حتى اكتمل وحانت ولادته. وهذا معنى: مررت مرتين، أي في بطن أمي وفخذي، أبي. ولم يُعرف به إلهاً في الأولومب، فهام على وجهه يعلم الناس زراعة الكرمة، وصناعة النبيذ، فأكرمه اليونانيون على ذلك، وصاروا يقيمون له أعياداً احتفالية كل موسم. ويلبسون تيوساً لتقليدها أضحيات له. ولأنهم كانوا يحتفظون بالنبيذ في قُرب من جلد الماعز، راحوا يلبسون جلود الثيوس ويرقصون بها علامة على تبهجهم لرمز الخير والعطاء. ومن هنا جاء اسم: طراغوذيا أو تراجيديا = جلد الماعز. انظر: بانوراما الأدب، نفسه، ص 248، وانظر: د. معلوف (أنطوان)، المدخل إلى المأساة، والفلسفة المأساوية بيروت 1982، ص. ص 91 - 117.

112 - Le chœur، الكورس، أو الخورص، هو العنصر البشري الأول في الاحتفالات، وباتى من حيث الأهمية بعد البطل، ولاسيما في مآسي أسخيلوس. يؤدي أفرادها رقصات وأغاني مصحوبة بعزف موسيقي، وفي أعياد ديونيسوس كانوا يدورون حول الملبسح. أما في المآسي السقي كانت تمثل أمام الناس -

الشخصية الغربية الموضوعية بين المشهد والمشاهد، إذا كان الشاعر مُنجزاً للمحمته؟

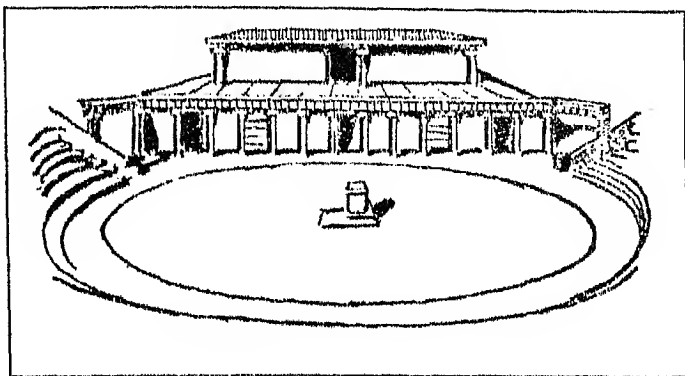
إن بناء مسرح القدماء¹¹³، كما مسرحياتهم، ضخم، ومُنيف، وعظيم، يمكن أن يتسع لثلاثين ألفاً مُشاهداً، يلعب فيه الممثلون أدوارهم في الهواء الطلق، وفي وضوح النهار؛ وتستمر العروض طيلة النهار. يرفع الممثلون أصواتهم، ويُخفون ملامحهم، رافعين جذوعهم؛ حيث يصيرون عمالقة كأدوارهم. وخشبة المسرح فسيحة، يمكنها

– فيقفون في صفين مواجهين للجمهور، ويقف أمامهم عازف الناي – ويشبه ذلك حلقات الدبكة اللبنانية كما يرى د. أنطون معلوف –، وغالباً ما يتناسب لباسهم مع دورهم في كل مأساة. وقد كان دور الجوقة أساسياً في مسرحيات أسخيلوس؛ فهي تفسر الأحداث وترويها؛ وتعلق على تغلباتها وتدخل في أعماق البطل لنشر أفكاره. وظلت حتى الآن محتفظة ببعض هذه الوظائف التي ازدادت تعقيداً بتقنياتها وأغراضها. انظر: الدخول إلى المأساة، نفسه، ص. 96 – 97. وانظر: ميرشنت و ليش، الكوميديا والدراما، ترجمة د. علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، حزيران 1979، ص. 245: «كان المسرح يضطلع في مسرحية أسخيلوس بحوالي نصف كلمات المسرحية» أما في أعمال سوفوكليس ويوريبيدس فكان مسؤولاً عن أقل من هذا بكثير. وعندما كتب سينيكا تراجيدياته في روما لكي تلقى أمام جمع قليل من المشاهدين، اقتصر دور الكورس على تقديم الفقرات القصيرة التي تفرق بين فصول المسرحية».

والواقع أن رأي هيفو في وظيفة الكورس مستقى من رأي الناقد هوراس (65 – 8 ق.م) في كتابه فن الشعر (ترجمة الدكتور لويس عوض، القاهرة، الطبعة الثانية، 1970)، حيث يقول (ص. 122 و 124): «فلْيُقسَم الكورس في رجولة بدور ممثل ووظيفة، ثم إن عليه ألا يعني بين الفصول غير ما يخدم غرض الرواية ويناسب مقامه تماماً. فلينتصر للخير، وليجئ بالنصائح الأخيرة. ولْيَلْهِ عن الغاضبين، ولْيُشْهِ على الضعفاء ولْيمتدح المائدة المتراخمة، ولْيمجّد العدالة والقانون لما يكفلانه من طمأنينة، والسلام ذا الأبواب المفتوحة، ولْيُكَيِّمْ ما أُمِرَ إليه، ولْيَهْضِلْ ضارِعاً إلى الآلهة أن يعود الحظ إلى كَسِيرِي الفؤاد وأن يغرب عن المتطوسين».

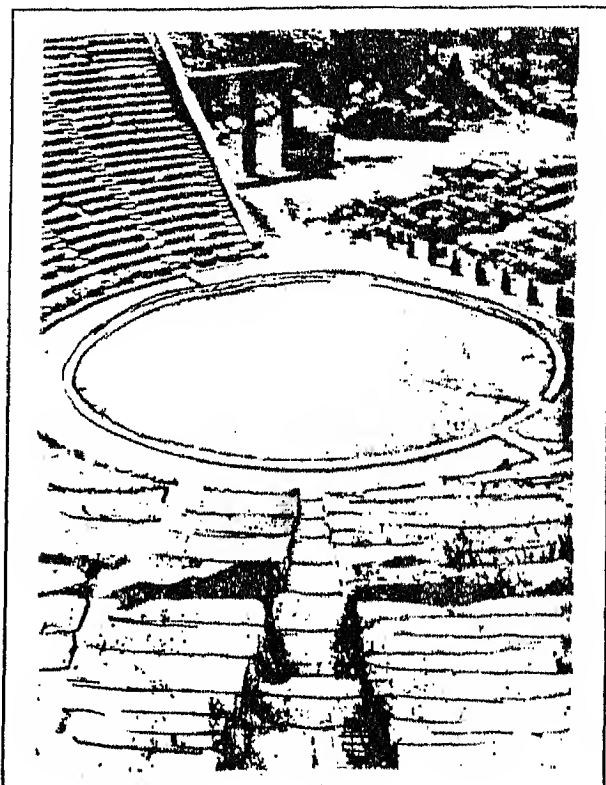
113 – انظر الصورة الحقيقية والرسم التخطيطي للمسرح الإغريقي الذي يسمح بناؤه بعرض المشاهد الواسعة مع ما تتطلبه من ديكور، كالصخور العالية، والجبال، والواناء وما شابهها.

أن تعرض، في وقت واحد، المعبد، والقصر والمعسكر والمدينة من الداخل والخارج. وتُمثل عليها مشاهد شاسعة. ولن نستشهد على هذا إلا من الذاكرة : فهذا هو بروميثيوس¹¹⁴ على جَبَلِه،



مسرح إغريقي

114 - الإله بروميثيوس بطل مسرحية «بروميثيوس في الأصقاع» لأسخيلوس، وموضوعها أن هذا الإله الذي سرق النار وأهداها لبني البشر، أثار غضب «زيوس» أبي الآلهة. فعاقبه زيوس عقاباً أبدياً لا ينتهي؛ إذ ربطه على صخرة في أعلى جبل، وسقط عليه نسرأ ينهش كبده، وكلما انتهى من نهشها تعود كما كانت. وما ازداد بروميثيوس إلا اعتاداً، وراح يتوعد زيوس بأنه سيكشف سراً يقلب عرشه. فولزل أبو الآلهة الأرض من تحتها وأخفاه بين الأنقاض. انظر : بروميثيوس في الأصقاع، (بالفرنسية)، الأعمال الكاملة لأسخيلوس، باريس 1964، ص.ص 102 - 126



مسرح مدينة إبيدور اليونانية لا تزال تقام فيه مهرجانات الكوميديا والزاجيديا حتى الآن، وهو أفضل ما بقي من المسارح الإغريقية

وها هي «آتيغونة»¹¹⁵ تبحث من قمة أحد الحصون عن أخيها «بولينيكوس» بين جيش العدا (مسرحية الفينيقيات)،¹¹⁵ وها هي «إيفادني»¹¹⁶ من فوق صخرة تلقي بنفسها بين ألسنة اللهب حيث يحترق جسد «كابانيه»¹¹⁶ (في

115 - آتيغونة شخصية من شخصيات الأساطير الأدبية اليونانية، وهي بنت الإلسم الذي اقترحه أوديب بزواجه من أمه، وأخت «أسمينا»، و «إيتيوكل»، و «بولينيكوس». تناول هذه الشخصية كلاً من: «سوفوكليس» في مسرحية «آتيغونة» (441 ق.م)، وفي مسرحية «أوديب في كولونا»، و«يوربيدس» في مسرحية الفينيقيات: فيعد تشرد أوديب، واستلام خاله «كريون» مقاليد طيبة، نفسي «بولينيكوس» عنوة، فتعاون مع «الأرغوسين» أعداء طيبة، وجهز منهم جيشاً لغزوها. وكان في قيادة جيش طيبة، أخوة «إيتيوكل». وقبل اندلاع المعركة، وقفت آتيغونة على شرفة الحصن ترافق زحف جيش الأعداء مُصممة على المقاومة صلبة. لكنها عندما رأت أخاها بولينيكوس المظلوم، حاولت مع أمها «جوكاستا» مصالحة الآخرين العدوئين اللذين هانا في تلك المعركة. فقرّر كريون إقامة مراسيم الدفن لإيتيوكل ومنع دفن بولينيكوس، فعارضته آتيغونة (وكانت خطيبة ابنه هيمون) وفسخت الخطوبة، ودفنت أخاها غير عابئة بالموت بعد أدائها للواجب. انظر: يوربيدس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، المجلد الثالث، باريس 1966، مسرحية الفينيقيات، ص.ص 223 - 279.

116 - إيفادني زوج كابانيه الذي قُتل مع الأبطال الذين قادهم «بولينيكوس» لغزو «طيبة»، ولم يتنج منهم سوى «آدراستوس». فتوجه إلى أثينا وطلب من ملكها «تيسوس» أن يقنع أهل طيبة بدفن أجساد القتلى. لأن بقاءهم دون دفن يعني عدم قدرتهم على اجتياز نهر الموت والاستقرار في العالم السفلي، كما تضع أرواحهم. ورفض الملك طلبه في البداية، ولكن أمه «إيثرا» جعلته يرى أبناء القتلى وزوجاتهم واستدرت عطفه وقناعته. فأرسل رسولا إلى «كريون» ليدفن الموتى بالتي هي أحسن، وما استجاب كريون، فقاد تيسوس حملة صلبة وأجبره على الموافقة، وجهّز القبر للأجساد الخمسة، ووضعهم في التابوت، ثم وضع التوابيت على محرقة الجنازة. وهنا جاءت إيفادني وألقت بنفسها على النار الملتهية ولحقت بزوجها. وهذا هو موضوع مسرحية «الضارعات» لـ يوربيدس. انظر: يوربيدس، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، باريس 1966، مسرحية «الضارعات»، ص.ص 271 - 308. وانظر: هامفون، الميثولوجيا، نفسه، ص.ص 417 - 420.

مسرحية الضارعات¹¹⁶ لـ «يوريبليس»؛ وها هو خادِم¹¹⁷ نراه ينبثق من الميناء، يُبحر على المسرح بخمسين أميرة مع وصيفاتِهِنَّ (الضارعات¹¹⁷ لـ «أسخيلوس»). إن فن العمارة والشعر في المسرح اليوناني يحملان طابعاً أثرياً. وليس في العالم القديم ما هو أكثر جلالاً وسمواً من هذا. فطُفِّسَ الديني وتاريخه يمتزجان بمسرحه.

وأوائل كتابه الكوميديين مُبَشَّرُونَ¹¹⁸، وتغنياته المسرحية شعائر دينية، وأعياد وطنية.

117 - مسرحية «الضارعات» أقدم مسرحية «لأسخيلوس» الدور الأساسي فيها للجوقة. وهذا تعبير عن أن التراجيديات المنبثقة من الأعياد الاحتفالية كانت لاتزال في المهد. وموضوعها أن بنات داناؤس الخمسين - وقد معهنَّ أولاد عَمَّهنَّ من الزواج، قرَّرنَّ الهرب من مصر والالتجاء إلى ملكة آرغوس (بلد جدتهنَّ لئو 10 التي هربت من غضب هيرا (إلهة الزواج) عليها، لأن زَيْوس أحمها، واستقرَّت في مصر). وعُدَّ وصولهنَّ إلى آرغوس تردد الملك في إيجاتِهِنَّ، وبعد استفتاء شعبة قرر استقباهنَّ، وعندئذ وصل رسول من مصر يطلب إعادتهنَّ، فطرده الملك، فانصرف يتوغده بالخراب. وهنا تنتهي المسرحية. النظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، باريس 1964، الضارعات، ص. 16 - 40.

118 - قد ترجع النغمة التبشيرية في الكوميديا إلى طبيعتها النقدية الهجائية المختلفة عن طبيعة التراجيديات اليونانية التي تبرز فيها بوضوح صورة القدر المنتصر على الإنسان. ومع أن أبطال المأساة يتحرَّكون داخل الرقعة التي حدَّدها لهم قَدَرُهم، يظلُّ صراعهم ضدَّه شبه معدوم، وإن اختلفت مستوياته بين كاتب وآخر. ففي مأساة أسخيلوس (525 - 456 ق.م) يخضع الإنسان خضوعاً تاماً لإدارة الآلهة، وليست حريته إلا نسبية جدّاً أمام الحتمية القدرية الكامنة وراءه. وهذا مايسميه شامبوري بـ «الإرهاب الديني» الذي يزرع في المشاهد الشفقة والرعب معاً. (النظر: مقدمتنا لترجمة مسرحية «الفرس» لأسخيلوس، منشورات دار الينايبع دمشق 1994، ص. 11). وفي مأساة سوفوكليس (496 - 406 ق.م) يظهر ضَرْبٌ من الانسجام بين البطل المأساوي ومبادئه الخاصة القائمة على أسس أخلاقية مستفاد من نظام تعدد الآلهة. مثال ذلك «أوديب الملك» الذي أصرَّ على معرفة قاتل ملك طيبة، حتى وهو يشعر ضمناً أنه مشكوك فيه. وحينما اكتشف الحقيقة فقا عيَّنَه بحسب ما يقتضيه القانون. ولكنه لو أوقف التحقيق وفرض إرادته، لما استطاع أن يوقف غضب الآلهة التي أنزلت الوباء بمملكته. ولهذا كان لابد له من النزول عند إرادتها، ونزل. لذلك كاتلته واحسنت مشواه في «كولوسا». ويساتي يوريبليس (480 - 406 ق.م) -

— بإضافات جديدة إلى التراجيديات، لعل أهمها استخفافه بنظام الآلهة، وتركيزه على الإنسان وظروفه، إذ يصوره كما هو، بينما يصوره سوفوكليس كما ينبغي أن يكون، وأستخيلوس يعطيه صورة أضخم مما يمكن أن يكون. أي أنه «أنسن» الموضوعات التقليدية وعلمنها، زارعا الشك في كل شيء، حتى لقد اتهم بالإلحاد. وهذا لا يتناقض مع ميوله الفلسفية السفسطائية (فقد كان صديقاً لسقراط). ولكن القدر يضرب جذوره بعيداً في مسرحياته على نحو ما نرى في «الكثرا» التي حترخت أختها «أورست» على قتل أمها. وما كان من الأخ إلا الانصياع لأخته، شأنه في ذلك شأن الأبطال الذين وقعت عليهم اللعنة الأبدية من عائلة آثرية وتاتالوس. (انظر: مسرحية «الكثرا» ليوريبيدس، ترجمة كمال ممدوح حمدي، مجلة مسرح، عدد خاص — القاهرة 1975). وحتى في «سرجة» «الفيجينيا في أوليس» لألبدن يوريبيدس لا الآلهة ولا البشر، وكانما يشير بينانه إلى حتمية القدر المخيمة فوقها. (انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول مسرحية «الفيجينيا في أوليس» ص. 43 - 96. وانظر: الفيجينيا في أوليس، ترجمة إسماعيل البهاوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت، عدد ثموز 1983، ص. 37 - 105).

ومنع ذلك — في رأي د. عبد الرحمن بدوي — أن الفكر الإنساني اليوناني وافق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الإنسانية، مما أبعده أبطال التراجيديات عن مجال الصراع الحقيقي بين ذواتهم والعالم الموضوعني المحيط بهم (انظر: ربيع الفكر اليوناني، الطبعة الخامسة، بيروت — الكويت 1971، ص. 41 - 43).

أما الكوميديا التي يحكمها فعل التعرية وكشف أخطاء الإنسان وعيوبه الشكلية والفكرية، فهي ذات صلة الصق بتفاصيل الحياة اليومية، وجنوسها إلى التغيير، كما جنوسها إلى التأثير في الجمهور أسبق من التراجيديات، ومُشاهد الكوميديا يعيش حالاً أكثر حرية وانطلاقاً من مُشاهد التراجيديات. (انظر: آلان، نظام الفنون الجمالية — فصل حقيقة المشاعر — باريس 1953، ص. 162 — 163. وانظر: يرغسون، الطغصك، باريس 1900، ص. 69 — 77). وهذا ما يبدو بوضوح في كوميديات أريستوفانيس (450 - 386 ق.م) التي عبّر عن خلالها عن ازدرائه للأعراف الاجتماعية السائدة، وللفضي، وللعنف والإرهاب، وذلك باسم مثله العليا المتجسدة في الحكمة، والطبيعة والسلام. وقد لاقى نجاحاً باهراً عند جمهور حنر، وأنانى، وغير متدين، تكون في أحضان الاحتفالات المرافقة مع المرح والتسلية والسماة «كوموس». ولم يبق من مسرحياته سوى إحدى عشرة مسرحية من أهمها: «السحب» (423 ق.م)، وفيها يهاجم فلسفة سقراط وطريقته في الجدال، و «الزلايير» (422 ق.م)، و «الضفادع» (405 ق.م).

ولأيقاس الكاتب الكوميدي «ميناندر» (342 - 292 ق.م) بأريستوفانيس؛ لأنه عاش في عصر—

ثمة ملاحظة أخيرة تستكمل تسجيل الطابع الملحمي لهذه العصور؛ فالتراجيديا – من تنال الموضوعات التي تعالجها، ومن خلال الأشكال التي تعتمدها – لاتفعل أكثر من تكرار الملمحة. ولا يعمل الكتّاب التراجيديون كلهم إلا الإسهاب فيما أجمل «هومروس». بنناولون الحكايات نفسه (119)، والتكبات عينها والأبطال ذاتهم (119).

المخطاط البناء، واهتم بالكم على حساب الكيف، كما سيطر عليه همّ التسلية والترويح عن النفس، ومن حسنات مسرحياته دقة الملاحظة واللغة المناسبة. من مسرحياته «التحكيم»، و«الحسناء ذات الشعر المقصوص».

119 – الحقيقة أن هناك مصدرين للتراجيديا: الأسطورة، والملحمة المشمولة بالأسطورة في الأصل، فمن الأسطورة يتجدر مفهوم اللعنة الأبدية الذي استقى منه الكتّاب التراجيديون مسرحيات عديدة. ويفسر هذا المفهوم مسألة اتّصاف الآلهة الإغريقية بصفات البشر أنفسهم، فهي تغضب وتوقع العقوبات بالمدلّين بصورة تشبه ردة الفعل البشرية، حتى لو كان المدلّب إلهاً مثل «بروميثيوس» سارق نار الآلهة، حيث ظلّ السر يهش كبده المتصدّدة دون القطع (مسرحية «بروميثيوس في الأصفاد» لأستخيلوس وهي جزء من ثلاثية التي فقد جزأها: «بروميثيوس طليقاً» و «بروميثيوس حامل النار»). ومن اللعنات الأبدية التي حلت بالبشر (وبأولاد زيوس من نساء بشريات)، لعنة تاتالوس ملك ليديا، وهو ابن زيوس، ووالد يلووبوس وليوبي وجنّ صاحب اللعنة الثانية أتريوس. أصابت اللعنة الأبدية تاتالوس لأنه سرق رحيق الآلهة (الأحلى من العسل بعشرة أضعاف) وأعطاه للناس. فثارت ثائرة الآلهة، وابتله بالجوع والمعش. وجعلته وسط بركة من الماء تمثّل شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى شفته السفلى؛ فإذا حاول ارتشاف الماء غار تحت رجله، كما تدلّ فوقه العنب والرمان تدفّعه الريح حتى يوشك على دخول فمه، فإذا تلمّظ شفته، طارت الأغصان بين الغيوم وهكذا.

والجرمة الأشنع التي ارتكبتها أتريوس (ابن يلووبوس وهيبودامي) أن أخاه تيسس سرق له رمز سلطته (والحمل الذهبي). وخطف زوجة ليروي. فما كان منه إلا أن اختطف أولاد أخيه، وذبحهم، وطبخهم وقدمهم طعاماً لوالدهم عقاباً له على فعلته. وبذلك صار الجرم الأكبر في التاريخ. فلمسته الآلهة ولعنّت ذريته إلى الأبد: ابنه مينيلوس يتزوّج من هيلانة (بنت زيوس من ليدا) وابنه أغاممنون ينزوّج من أختها كليتميسرا (بنت تنداريوس من ليدا أيضاً)، والبنتان ملعونتان. فهيلانة تحوّن زوجها مع باريس ابن بريام ملك طروادة، ركلتيميسرا تحوّن زوجها مع إكليسيت ابن تيسس...

- وإذا كان خطف هيلانة إلى طروادة إطاراً عاماً وسبباً مباشراً لحرب طروادة، وموضوعاً أساسياً لـ «الإلياذة». فإن التراجيديا جسدت الشخصيات المذكورة تجسيدا شبه كامل: ثمة لاجية «أورست» لأسخيلوس، المكونة من ثلاثة أجزاء: آغاممنون، وحاملات القربان، وإلهات الرحمة. ففي الجزء الأول تقتل كليتمنسرا زوجها آغاممنون لأنه ضحى بابنتها الفجينية كي ترسل الألهة رباحاً مناسبة للإقلاع إلى طروادة، وفي الجزء الثاني تتعرف الكرا أخاها عندما يزور قبر والده المغدور وتساعدته على قتل أمه، وفي الجزء الثالث يصير أورست قاتل أمه طريد إلهات النقمة وحاميات القانون. لكن لجوءه إلى أليسا وأبولون ينقله من العقاب (انظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة، نفسه، ص. 233-135). وثمة عدة مسرحيات ليريبيدس عن اللغة نفسها هي: الفجينية في أوليس (حيث يقدّمها والدها اغاممون ضحية للآلهة)، والفجينية في تاوريس (وفيها يتبع يوريبيدس رواية أسطورية مخالفة لما جاء عند هوميروس وفحواها أن الرثة أركميس أنقذت الفجينية بنت آغاممنون فلم تدبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس (...)) وإلها حُملت إلى بلاد الناورين» (انظر: مقدمة الفجينية في تاوريس، من المسرح العالمي، نفسه، ص. 17-36). ومسرحية أورست. وما أخذه من هوميروس هو موضوع مسرحية «هيكوب» زوج بريام ملك طروادة التي تقع أسيرة في يد آغاممنون، وتقسم ابتها بوليبيسين قرباناً على قبر آخيل، وموضوع مسرحية «أندروماك» زوج البطل الطروادي «هكتور» ابن بريام وأخ باريس. وهنسا تقع أندروماك أسيرة في يد نيوبتوليموس فتزوجها وأنجبت منه ولداً اسمه مولرسوس، ثم عاد فتزوج هرمبولي بنت مينيلوس من هيلانة، وذبح مينيلوس مؤامرة لقتل أندروماك وابنها، لكن هيليوس أنقذهما. وكانت هرمبولي عاقراً، فحاولت الانتحار، وأنقذها ابن عمها أورست. وموضوع مسرحية «الطرواديات» التي تصور مرارة الشعور بالأسر في نفوس نساء طروادة مثل هيكوب وأندروماك، وكاساندرا وغيرهن. (انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول بأكمله، والمجلد الرابع، باريس 1964، ص. 141-227)، وانظر: مقدمة الفجينية في أوليس، من المسرح العالمي، نفسه، ص. 17-14.

ولا يستعير سوفوكليس من هذه الأسطورة سوى موضوع مسرحيته «الكرا» (انظر: من الأدب الشعبلي اليوناني، ترجمة د. طه حسين، بيروت 1978، ص. 70-71). وبقيّة مسرحياته موزعة بين أسطورة أوديب (مسرحية أوديب ملكاً، وأوديب في كولونا، وآنتيفونة)، وحرب طروادة وشخصيات هوميروس (مسرحية إياس الذي جنّ جنونه لأنه لم يورث سلاح آخيل، فاتتحر غاضباً)، ومسرحية فيلوكتيس الذي رافق اليونانيين إلى حرب طروادة، فللغته ألقى، وازداد ضعفه، فأخذه أوديسيوس ورماه في جزيرة بقي فيها عشر سنوات، وعندما اشتدت حرب طروادة ضراوة، أوحى الآلهة

ينهلون جميعاً من النهر الطوميري، ومن «الإلياذة»¹²⁰ و «الأوديسة»¹²¹ دائماً.

→ إلى اليونانيين أن طروادة لن تسقط ما لم يُشارك فيها فيلوكتيتس، وهكذا ذهب أوديسيوس لإحضاره) النظر: المرجع السابق، نفسه، مسرحية إياس، ص. 129 و 76، ومسرحية فيلوكتيتس ص. 384 و 333.

120 ... الإلياذة ملحمة شعرية مكتوبة في القرن التاسع قبل الميلاد، وهي ذات خلفية أسطورية تاريخية تتعلق بحرب طروادة. وسبب هذه الحرب، بحسب الأسطورة، أن أبأ الآلهة زيوس أراد تزويج إله البحر تيتس من بيلوس ملك فاليا، ودعا الآلهة جميعاً ما عدا إله الخصام «آريس». فغضبت هذه الآلهة وأتت بُعته إلى الحفل وألقت بين المدعوين تفاحة ذهبية كُتِب عليها: «هذه التفاحة من نصيب الأجل». فاندفعت هيرا «إلهة الزواج» وأثينا «إلهة الحكمة» والفروديت «إلهة الجمال» لالتفاحها، ونشب خلاف بينهم. فقرر زيوس أن يحسم الأمر بآريس ابن بريام، لذلك بعث له ككل إله منهن برشوى: وعنده هيرا بالسلطة، وأثينا بالانتصارات العسكرية، والفروديت وحدها هي التي جلبته بوعدةا أنها ستوق في حبه أجل نساء الأرض، وكانت هذه المرأة الأجل هي هيلانة التي اختطفها بآريس، وبعد عشر سنوات تجهز اليونانيون جيشاً بقيادة أغاممنون وانتهروا صوب طروادة لاستعادة الملكة المخطفة. ودامت الحرب عشر سنوات أيضاً.

لكن هوميروس لا يبالغ الأسطورة، بل يؤطر بها بداية ملحمة، وينطلق إلى وصف معارك الأيام العشرة الأخيرة من حرب طروادة، وبالتحديد، بدءاً من غضب آخيل. وآخيل هو ابن زيوس من أميرة البحر «ليثس» اكتسب صفة الخلود في كامل جسمه ما عدا الكعب الذي بقيت كفه أمه مطبقة عليه وهي تغمره بمياه نهر الخلود. وقد رافق اليونانيين إلى طروادة، وفي الطريق، اتحد له مسبة اسمها «بريسس» فاغصبها منه أغاممنون. مما أدى إلى امتناع آخيل عن المشاركة في معارك اليونانيين ضد الطرواديين. وعندما قتل هكتور باتروكل الصديق الأوفى لآخيل، غضب هذا الأخير ونزل إلى أرض المعركة فقتل هكتور، وربط جسده في عربة وراح يجرها في سهل طروادة وعلى سرأى من الملك بريام وزوجته هيكوب «والدا هكتور» وعلى مرأى من «أندروماك» زوج هكتور. (النظر: الإلياذة ترجمة سليمان البستاني، المجلدان 1 و 2). وانظر: الإلياذة، ترجمة عبدة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1985.

تتميز الإلياذة بالوصف الحركي الحلي للمعارك، وللأبطال ونزاهم. وهذا السبب تغلب الحسية على لغتها، إذ لا يزيد عدد الألفاظ المجردة فيها - بحسب تورانس - على 39/ لفظة. (النظر: بالوراما →

ومثلما جرى بحث «أنتجيل» نسخة «هيكاتور» وأدارها حول طروادة، ندور التراجيديات (هي الأخرى) 122 حول طروادة.

ومع ذلك ها هو بمصر الملحمة يوشك على نهايته؛ فقد راج هذا الشعر - كما راج المجتمع المنعكس فيه - بجوهر ذاته دائراً حول نفسه: «رومانا ثقافي أثر اليونان حرفياً» 123، و «فرجيل» 123 يـ...ع «هومروس»، ويتدوت الشعر الملحمي في هذه

... الآداب، نفسه، ص 197). ومن مشاهدتها المبدئية: وداع هيكاتور لزوجته أندروماك وهو يعرف أنه سيموت على يد أخيل، وزيارة بريام العجوز لاستلام جثة ابنه هكتور ودفنها.

121 - تحكي هذه الملحمة المكتوبة في القرن الثامن قبل الميلاد، قصة عودة البطل اليوناني أوديسيوس (صاحب فكرة الحصان الخشبي الذي اختبأ داخله الفرسان اليونانيون ودخلوا طروادة وأحرقوها، ووارث سلاح أخيل) إلى مملكته إيثاكة. فنتيجة غضب إله البحار «بوسايدون» على أوديسيوس، استغرقت رحلة عودته عشر سنوات تعرض خلالها لأهوال شتى مما كان لينجو من مخاطرها لولا مساعدة الإله أثينا التي حثت ابنه تليماخ على البحث عنه في الجزر والممالك المنتشرة حول بحر إيجه وفيه. بينما كانت زوجته «بنلوب» تواجه الخطأب الذين تجاوزوا - وفق العادات اليونانية عندما يغيب الزوج بسبب الحرب - لتنقّي واحداً منهم زوجاً لها، وتلادعهم بدعواها أنها حامل تنتهي من حياكة لوب لها، سوف تختار الزوج المناسب. لكنها كانت تحمل الخطوط التي تحوّلها في النهار. وفي النهاية يعود زوجها، ويخوض معركة حامية عند الخطأب وسطولهم على منزله. وتعتبر «بنلوب» رمزاً أدبياً للوفاء الزوجي. (انظر: الأوديسة بالفرنسية)، ترجمها عن اليونانية «ميدريك دولفور»، باريس (1960)، والظر. الأوديسة، ترجمة عبيرة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1983.

122 - ماين قوسين إضافة من عندنا للإيضاح.

123 - من المتعارف عليه أن سيطرة روما على بلاد اليونان (ق2 ق.م) اقتضت على الانتصار العسكري الذي أدت إليه أسباب كثيرة على رأسها القسام اليونان على نفسها، والشقاق المدن الهيلينية وضعفها. ثم ما لبث الرومان المنتصرون أن نهلوا من معين التراث الثقافي والأدبي الهائل الذي أنتجته الفكر الإغريقي. وأخيراً أن تغلغل هذه الثقافة في البنية الفرعية لروما الوليدة يعود إلى ما قبل القرن الثاني قبل الميلاد، حيث تمت ترجمة الملاحم والمسرحيات التراجيديات والكوميديات منذ بداية القرن الثالث. وكسان -

— من الطبيعي أن يحصل هذا النوع من التلمذ الروماني على اليونانيين؛ لأن طبيعة الشعين مختلفة، فمقابل الفضول الروحي عند الرومانيين وخيالهم الغني، اتسم الرومان بالتنظيم، والحكمة الثابتة، والعمل دون هراة. وعلى حين ازدهرت في اليونان الفلسفة النظرية، والآداب والفنون، ازدهرت في الامبراطورية الرومانية الزراعة والتجارة والإدارة، والفنون الحربية. وبقي مكان الأدباء والفنانين ضيقاً.

وينبغي ألا يذهب بنا الظن إلى أن اقتفاء روما لليونان كان يتناقض مع الحاجات الروحية الرومانية؛ بل على العكس تماماً؛ فحتى المحاكاة الحرفية خدمت روما في محاولة الاستناد على أصل حضاري هو اليونان، واعتبار نفسها اتصالاً له. تماماً كما فعل الأمريكيون المقلدون تقنياً في اعتمادهم الكلي على تراث أوروبا. وهذا لم يدمر الميزات الخاصة للثقافة الرومانية؛ فلغتهم ظلت رقية لفكرهم، ألفاظها دقيقة على قدر المعاني؛ لذلك برع الرومان بالتاريخ والخطابة أكثر من براعتهم بالشعر والفلسفة. (انظر: ديورانت، قصة الحضارة، المجلد التاسع، جزء 1)، القساهرة، طبعة ثالثة 1972، ص.ص 178-220. وانظر: تورانس، بانوراما الأدب، الجزء الثاني، نفسه، ص.ص 51-52).

ضمن هذا الإطار كتب فرجيل ملحمة «الإنبيادة» جامعاً في محاكاة هوميروس بين الإلياذة والأوديسة. فأول ستة أناشيد تقليد المعامرات أوديسوس، ولمروره إلى العالم السفلي حيث التقى آخيل. وباقي الملحمة وصف للمعارك التي خاضها الطرواديون والراحلون صوب «اللاتيوم» لبناء روما. ذلك أن الآلهة قيّضت لإينياس ابن أنخيس الطروادي. بعد سقوط طروادة وإحراقها - أن يُجهز نفسه لمجد جديد لا يعرف سرّه إلا والد أنخيس، وسيبلا العرافة التي ستدله على موطن والده في العالم السفلي. وهكذا يطلق إينياس صوب قدره الجديد، وفي أثناء إرسائه للسفن في قرطاجنة، يلتقي أميرتها الفينيقية ديدونة الفاتكة، فتقع في حبه، ويؤدّ أو يبقى إلى جانبها. إلا أن الآلهة تدفعه دفعاً لإكمال مهمته، فيضطر لوداعها. لما يدفعها إلى الانتحار حرقاً. وتجبر قصة حبها واحدة من أجل ما أنتجته الأدب العالمي، ولأسيما تلك اللحظة الدرامية العليا التي يلتقي الحبيبان في العالم السفلي. فتزوّج ديدونا عن حبيب الأملس، وتلتحق بحبيب آخر.

ويتابع إينياس رحلته، ويتقدّم، طوعاً أو كرهاً، ما تأمره به الآلهة، وفي نهاية المطاف يتصر على أعدائه، ويؤسس مدينة روما الخالدة إلى الأبد. (انظر: الإنبيادة، ترجمة عبدة سلام الخالدي، بيروت 1975).

وعلى الرغم من كل ما قيل في ملحمة الإنبيادة التي لا تمتع بطلها بمثل ما يتمتع به أبطال هوميروس من قوة وبأس يعادلان قوة الآلهة وبأسهم أحياناً، يشعر قارئها أنه أمام عمل مُتقن مترابط من جهة، وأمام تلمّة لما عرفه من أحداث حرب طروادة وأبطالها. والواقع أن الرومان تلقوا هذه الملحمة —

الولادة الأخيرة (الإنبيادة)¹²⁴، كما لو أنه يمضي بشرف.

تصور المسيحية والدrama :

لقد آن الأوان لبدأ عصر آخر للعالم وللشعر معاً. إذ يتسَلَّل إلى قلب المجتمع القديس دين روحاني، يقتله ويزرع في حثَّة هذه الحضارة العاجزة¹²⁵ بذرة الحضارة المعاصرة، مُزجاً الوثنية المادية الخارجية. وهذا الدين كامل، لأنه حقيقي؛ فبين مذهبته، وطقسه، ترسخ الأخلاق بِعُمق. وهو يعلم الإنسان أولاً، من الحقائق الأولى، أنه سيعيش حياتين: الأولى عارضة، والثانية باقية؛ مثل قدره؛ وأن فيه حيواناً، وعقلاً، روحاً، وجسداً. وأنه بكلمة واحدة نقطة تقاطع، وحلقة مشتركة بين خلقي الكائنين

– بمشاعر حامية. وجعلوها كتابهم الزمني الذي لم يُضارعه كتاب آخر. وقد كانت الإنبيادة – كما تقول عبدة سلام الخالدي – ثمراً بين عصور الوثنية والعصور المسيحية؛ فقد ولد فرجيل سنة 70 قبل الميلاد وتوفي سنة 19 ق.م، أي قبل بضع سنوات من ظهور المسيحية، المرجع السابق ص. 5 – 6، ولعل هذا ما يرمي إليه هيفو من توكيده أن الإنبيادة تسجل موت الملحمة.

124 – الإضافة من عندنا للإيضاح.

125 – استمر الصراع بين الدولة الرومانية والكنيسة قرابة ثلاثة قرون (64 – 311)، وعمل القياصرة على إبادة المسيحيين نهائياً سنة (250 للميلاد. لأن تعاليمهم كانت تتناقض مع الإقرار بسلطتهم المطلقة التي كانت تعززها الوثنية بنظام تعدد الآلهة. فالدولة الرومانية هي أساس الحضارة الوثنية – كما يقول ول ديورانت – على حين أن الدين كان أساساً للحضارة المسيحية. وليس غريباً أن يُحسَم الصراع لصالح المسيحية طالما أن الفساد بدأ يبتخر الدولة ونظامها. وهذا ما تنبّه إليه القيصر قسطنطين الأكبر (280 أو 288 – 337)، وهو أمام تداعي الطقوس التقليدية والفلسفة والأخلاق الهلينية، وامتداد الديانات الشرقية – والمسيحية خاصة – ؛ فاعترف بالمسيحية ديناً رسمياً للإمبراطورية الرومانية آملاً أن تستطيع تجديد الحضارة الرومانية وإحسانها. وكانت خطوته تلك فاتحة تاريخ أوروبا المسيحية. انظر: قصة الحضارة، نفسه، الجزء الثاني من المجلد التاسع، ص. 387 – 396.

الذين يلامسان الإبداع، حلقة من سلسلة الكائنات المادية، ومن سلسلة الكائنات غير الحسية، حيث تنطلق الأولى من المحسوس (الحجر) لتصل إلى الإنسان، وتنطلق الثانية من الإنسان لتنتهي إلى الله.

ربما كان جزء من هذه الحقائق محل شك عند بعض حكماء العالم القديم، لكن إيمانها العارم، والواسع الوضأ إنما يبدأ بالإنجيل. كانت المدارس الوثنية تمسح بخيط عشواء في الظلام، متعلقة بالأكاذيب وبالحقائق في مسارها المحكوم بالمصادفة. وكان بعض فلاسفتها يلقي أحياناً أضواء ضعيفة على الأشياء، لتوضح منها سوى جانب واحد، بينما تزيد قتامة الجانب الآخر اتساعاً. ومن ثم تأتي جملة هذه الأوهام التي خلقتها الفلسفة القديمة. ولم يكن لمة شيء غير الحكمة الإطية يستبدل هذه الإرضاءات، المتذبذبة للحكمة

البشرية بوضوح فسيح عادل. فـ «فيثاغورث»¹²⁶ و «أبيقور»¹²⁷

126 - فيثاغورث (580 - 2 ق.م) فيلسوف يوناني، صاحب المدرسة الفيثاغورية التي ترجع كل شيء إلى علاقات عددية (العدد جوهر الأشياء) : فالكيمياء تتحدث عن الأشياء بلغة الرموز والأرقام، وعلم الفلك رياضيات سماوية، وحتى النفس عدد. أي أن فيثاغورث كان يبحث عن أصل الأشياء كلها في الشكل وليس في المادة. وتتطوي مدرسته، فوق ذلك، على مبادئ دينية أخلاقية ذات قاعدة مثالية. انظر د. عبد الرحمن بدوي، وبيع الفكر اليوناني، نفسه، ص 106. وانظر: ديورانت، قصة الحضارة، جزء2، مجلد3، نفسه، ص.ص 293 - 304.

127 - أبيقور (341 - 270 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المتأثر بـ «ديموقريطس» صاحب الفلسفة الذرية. وفي رأيه أن على الإنسان أن يظل سعيداً، لذا سخر فلسفته لخلق عالم لا قلق فيه، وليس إلا بالعلم وحده يستطيع طرد القلق. فلا شيء غيبي، وظواهر الطبيعة مادية وتجد تفسيراتها في قوانين مادية محددة. انظر. موسوعة لاروس، الجزء الثاني، نفسه، ص 112.

و«سقراط»، 128، و «أفلاطون» (128) مشاعل، أما المسيح فهو النور.

وفضلاً عن ذلك، لاشيء أكثر مادية من نظام الآلهة القديم¹²⁹. فبعيناً عن

128 - سقراط (469 - 399) الفيلسوف اليوناني الذي مات بسبب فلسفته الأخلاقية القائمة على الفضيلة: الإنسان فاضل بقدر ما يعرف معنى الفضيلة، أي بقدر إدراكه لمعنى الخير والجمال. لم يصل شيء من مؤلفاته إلا عبر ما نقله إيلنا تلميذه أفلاطون (427 - 347 ق.م) الذي هدف من حوارياته ورسائله إلى تلخيص فكر أستاذه المهدف إلى خلق الإنسان الكامل في المجتمع الكامل. وأمناف أفلاطون إلى هذا نظريته في «الثل» ومفادها أن الموجودات الكلية والاجتماعية ظلّ يصورها الكاملة في عالم الثل. وإذا كان سقراط يركّز على «اللاأدنية» في المعرفة، فإن المهم الأول لأفلاطون هو المهم السياسي الذي يشكل نقطة انطلاق تفكيره. وقد كان راعياً في السياسة ثم أعرض عنها نتيجة الفساد الحاصل من صراع الحزبين الأرستقراطي والديمقراطي، فنار على الفساد بحثاً عن الخروج منه في الفلسفة. انظر: غيث (جيروم)، أفلاطون، جدلية الفساد والصراع الطبقي، جدلية الثل والمشاركة، جدلية الإصلاح والحرية والوحدة، بيروت 1970، ص6. والظر: شاتليه (فرانسوا)، أفلاطون، ترجمة حناظ الجمالي، دمشق 1991، صص 129 - 179.

129 - التصور اليوناني - كما التصور الروماني عن الآلهة - مرتبط بمفهوم الأسيرة، فنظام الآلهة يبدأ من أب (كرونوس) وأم (جايا)، وكرونوس (ساتورن باللاتينية) واحد من الشياطين العملاقة. كان يأكل أولاده، فقتله ابنه (زيوس = جوبيتر عند الرومان) وتسلم وإخوانه مقاليد الكون وعددهم النسا عشر لها يشكلون الأسرة المقدسة التي نقبس ترتيبها من ادب هاملتون بأسماء ألفتها عند اليونان والرومان:

1 - زيوس أبو الآلهة، وحاكم السموات، ومالك الصواعق (جوبيتر).

2 - أخوه برسيديون (نبتون) إله البحار.

3 - أخوه هادس أو بلوتو إله العالم السفلي.

4 - أخته هسثيا (فستا)، ربة القدور، ورمز البيت.

5 - هيرا (جونو) زوج زيوس وإلهة الزواج.

6 - آريس (مارس) إله الحرب، وهو ابن زيوس وهيرا. وأطفال زيوس:

7 - أثينا (مينرفا) إلهة الحكمة. -

كونه مُتصوِّراً، كالمسيحية، ليميّز الروح من الجسد، يعطي شكلاً وصورة لكل شيء حتى للماهيات Essences ، ولأفكار الخالصة Intelligences . كل شيء فيه مرئي، ونحسوس، ونحسدي. ألهته بحاجة إلى غيمة¹³⁰ كي تخفيهم عن العيون. وهم يأكلون، ويشربون، وينامون. يُجرحون، ويسيل دَمُهم؛ تُقطع أرجلهم، وها هم يعرجون إلى الأبد¹³¹. إن لهذا الدين آلهة وأنصاف آلهة. وصاعقته¹³² تُصنع بالطريق

8 - وفريوس (أبولو) ربّ السَّهم القضي. وسيد الموسيقى.

9 - والروديت (فينوس) إلهة الجمال.

10 - وهرمز (ميركوري) إله التجارة والسوق.

11 - أرتيميس (ديانا) إلهة الصيد والأغادي.

12 - هيفستوس (فولكان = البركان) ربّ النار.

انظر : الميولوجيا، نفسه. ص. 31 - 48. تخضع هذه الأسرة لما تخضع له العائلات البشرية، وتلامح وواء تصرفاتها نقاط ضعف عديدة أكثرها لفتاً للانتباه العجز أمام مصائر كثيرة. فهي هي هيرا تتحدى زيوس إن كان يستطيع دفع الموت عن أحد أبنائه. وإذا اعتبرنا عدم إيمان الإغريق بأن الآلهة هي التي خلقت الكون، إنما الكون هو الذي خلق الآلهة تبين أن فكرة القدر غير مُستبعدة عندهم. ثم إن الإنسان اليوناني الذي تخامى قوى الطبيعة من خلال الآلهة، لم يتحرر من الشعور بقوى أخرى غامضة تبحث فيه قلقاً ما. وقد رأينا أن أبيقور نادى بالعلم سلاحاً ضد القلق الوجودي، بينما يرى هيفو هنا أن الإيمان وحده دواء القلق.

130 - تذكر الأسطورة أن الدخول إلى مسكن الآلهة في جبل الأولمب يتمّ بعبور بوابة كبيرة من الغيوم تترسها الفصول الأربعة. ويشبه مسكنهم العامر بالنكتار ورحيق الآلهة جو الجنة، فلا برد ولا حرّ، إنما جبل تضئبه أشعة الشمس ويملؤه السحاب من كل جانب، انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 33.

131 - يقصد هيفو هنا الإله الأعرج «هيفستوس» الذي يسمّيه الرومان «فولكان»، وهو ابن زيوس من غير هيرا، وسبب عرجه هو أبوه زيوس الذي رماه من السماء بسبب دفاعه عن هيرا. وسيدكره هيفو في الصفحات اللاحقة. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 45.

132 - يتفوق أبو الآلهة زيوس = جوبيتر على الآلهة كلّها بأنه يمتلك الصواعق التي يقذفها في-

على السندان، وتُدخل فيها، من بين المكتونات الأخرى، ثلاثة إشاعات من المطر
المفتول 'Tres Imbris tort iradios'. وجوبيتر، إله هذا الدين، يعلّق الكون بسلسلة من
الذهب، وتحتلّ شمسه عربية يُقرّها أربعة أحسناء؛ وجميعه هُوةٌ يَنزُلُ موقعها فوهةٌ
على سطح الكرة الأرضية، ومماؤه جبل 133.

وهكذا فالوثنية التي تعصّن إبداعاتها كأها من أديم واحد تُصعّدُ الأوهية
وتكسّر الإنسان، إذ إنّ أبطال هوميروس يهجم الهيم تقريباً. فلاس 134
يتحدّى «جوبيتر». وأخيل يساوي «مارس» 135. وعلى العكس رأينا لكيف

— حال الغضب على أعدائه. وقد منعه له «السيكلوب» ذوي العين الواحدة لمساعدته في القضاء
على العملاقة التيطان. وسلحو بوسايدون إله البحار بالشوكة الثلاثية الرؤوس، وهادس بقعة الخفاء.
وحصل أن زئوس قتل أسكليبيوس ابن أبولو بالصاعقة، فما كان من أبولو إلا أن قتل السيكلوب
انتقاماً منهم على سلاهم الفتاك.

133 — الأولمب سلسلة جبلية تقع بين إقليمي تساليا ومغادونيا، وأعلى قمة فيها تبلغ 2917م. والقصة
التي نتحدث عنها الأسطورة تحوي قصر زئوس الذي كان يجتمع فيه الإلهة. ومع الأيام صارت كلمة
أولمب معادلة في اللغة الفرنسية على حد ما نعلم. لكلمة سما. لأن معظم النصوص التي وردت
فيها تصوّر مسكن الإلهة بأنه مكان لا يمكن ارتقاؤه، ولا يدخله إلا الإلهة الخالدون والتصور نفسه
موجود عند الرومان، وما ينطبق على زئوس ينطبق على جوبيتر.

134 — يقدم هوميروس في الإلياذة البطل إياس بصورة أفضل مُحارب إغريقي بعد أخيل؛ فهو عملاق ذو
قوة خارقة، مسلّح بدرعه الفولاذية يشبه القلعة، يغطي جسمه بسبعة جلود ليران، لايرتوي من
المعارك، وهو — عندما يلاقي الأعداء — نهر فالض. عندما توجه إلى طروادة، صرّح بأنه سيحقق النصر
على الطرواديين من دون مساعدة الآلهة. وبعد موت أخيل اختطف الإغريق حول البطل الذي سيرت
سلاحه، وكان ذلك من نصيب اوديسيوس الخارب الحكيم، وخُرم منها إياس الخارب الذي يمتلك
عاطفة مدثرة. وهكذا يتحدر إياس وهو يردّد بأن الإنسان الخلق بالانتصار على إياس هو إياس نفسه.
راجع: الإلياذة، ومسرحية إياس لسوفوكليس.

135 — الكتابة أو السوداوية Melancolie، نتيجة للطره المسيحية المتشائمة إلى الكون، فالدين الذي

تفصل المسيحية بعمق بين الفكر والمادة. وتَضَعُ لُجَّةً بين الروح والجَسَد، ولُجَّةً بين الإنسان والله.

كفي لَانْغْفِيلُ أي ملمح من المخطّط الذي يُحَازِفُ بِإِجْمَالِهِ، سَلَفَتْ الْإِتْبَاهُ إِلَى أَنْ شعوراً جديداً كان يدخل فكر الشعوب في هذا العصر مع المسيحية، وبفضلها، شعور أكبر من الرزاة وأقلّ من الحزن: الكآبة (135). وفي الواقع، هل كان قلب الإنسان الذي خدّرتَه حتى ذلك الحين طقوس تراتبية وكهنوتية، قادراً على الاستيقاظ، والإحساس أن مَلَكَةً غير منتظرة تنبت فيه، بوحى من دين إنساني لأنه إلهي، من دين يجعل من صلاة الفقير ثراء الغني، دين مساواة وحرية وإحسان ؟ هل كان يستطيع ألا يرى الأشياء جميعاً بطريقة جديدة، منذ كان الإنجيل قد أبانَ له الروح عبث الحواس، والخلوة وراء الحياة ؟

وبالمقابل كان العالم في تلك الفترة ذاتها يتحمّل ثورة جدّ عميقة، كان من المستحيل ألا تخلُق ثورة في الأذهان. فحتى ذلك الحين قلّما كانت نكبات الأمباطوريات تلامس قلب الشعوب، فالملوك هم الذين كانوا يسقطون، والجلالات

نادى به المسيح، «ليس دين بلبل الجهود لتغيير العالم، بل دين انتظار لنهاية العالم» انظر: اشقيس، فلسفة الحضارة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بيروت 1980 م، ص 183. وتعزّزت التشاؤمية بتفاعل المسيحية مع الرواقية المتنبية لنظرية الأدوار (التاريخ يعيد نفسه) وما ينتج عنها من إدعان. انظر: فكرة التقدم، نفسه ص. ص 42 - 43.

ولكن هيجو لا يفصل بين الكآبة المسيحية القديمة (حتى عصر النهضة) وأخلاق المسيح الفعالة فيما يتعلق بالعلاقة بين الإنسان والإنسان، وهي علاقة قائمة على الإحسان. وقد انطلق رجال النهضة من هذه العلاقة الهامة ليقوضوا أن المسيحية فلسفة متفائلة تدعو إلى تركيز العالم والحياة. وكان هيجو هنا يربط عنصري المفارقة المسيحية (التشاؤم والإحسان) يُعطي للكآبة معنى السعادة الروحية التي خلعتها المسيحية على البشر بعد أن ضاعوا لفترة طويلة مع الوثنية وفلسفتها.

هي التي كانت تلذوي، ولا شيء أكثر من هذا. ولم تكن الصاعقة تنفجر إلا في المناطق العليا؛ وكانت الأحداث، كما بيّنا سابقاً، تبدو كأنها تجري بكل جلال الملحمة. وقد كان الفرد في المجتمع القديم في أسفل السلم إلى درجة أنه من أجل أن يُضرب، ينبغي أن تنزل المحنة حتى إلى عائلته. ونادراً ما كان يعرف مصيبة خارج الأحران العائلية. وكان من الفريد تقريباً أن تزعج حياته أحران الدولة العامة. لكن في لحظة قيام المجتمع المسيحي، كانت القارة القديمة قد قُيّمتُ رأساً على عقب. كل شيء اهتز حتى جذوره. وكانت الأحداث الآخذة على عاتقها أمر تدمير أوروبا القديمة وتشيد أخرى جديدة، تتصادم، وتتسارع دون هوادة، دافعة الأوطان كيفما اتفق، هذه إلى النور، وتلك في الظلام. كان يعلو ضجيج هائل على الأرض، حيث استحال ألا يصل شيء منه حتى أعماق قلب الشعوب. كان ذلك أكثر من صدى، كان ردة فعل. وبدأ الإنسان، المنطوي على نفسه أمام هذه التقلبات العالية، يُشفق على الإنسانية، ويتأمل الأضرار المريعة المُلَمَّة بالحياة. من هذا الشعور الذي كان بأساً عند «كاتون»¹³⁶ الوثني، جاءت الكتابة المسيحية.

وفي الوقت الذي وُلِدَ الفكر المتفحص، والفضولية. وكانت هذه النكبات العظام مشاهد كبرى، وانقلابات صاعقة أيضاً. كان الشمال الوائب على الجنوب، والعالم الروماني المغير لشكله، والارتعاشات الأخيرة لعالم يختنصر بأكمله. وما إن مات هذا العالم حتى انقضت على جثته الهائلة، كما ينقض الذباب، فلول الخطباء

136 - Caton (234 - 149 ق.م) رجل سياسي روماني كان يُدافع عن الأخلاق التقليدية، التي صنعت مجد روما، ضد العادات والأخلاق الهلينية. اشتغل سقيراً في قرطاجة، وكان ضد سيبون الأناسوي أخ سيبون الإغريقي. اشتهر بخطبه الحماسية خلال الحرب البونيقية الثالثة. ولكن لم يصل من إنتاجه إلا القليل وبيع يأس «كاتون» من محنة عن مثل أعلى أخلاقي بادهده، ولم يعد تمكناً لتحقيقه.

والتحويين، والصوفيين. ما هم يعتقدون، ويظنون في مكان التفسُّخ هذا. إنه سادة لمن يريد أن يتفحص، ويُفسّر، ويُناقش. فكلُّ عضو، وكلُّ عضلة، وكلُّ رباط لهذا الجسد الضعف المسحّي متعلّب بين الاتجاهات كافة. أكيد أن ذلك كان يمكن أن يكون سمحاً سعادة عند هؤلاء المشرّحين للفكر، لاستطاعتهم، منذ محاولتهم الأولى، أن يمارسوا تجارب عقلية، ولامتلاكهم، كموضوع أوّل، مجتمعاً ميتاً جاهزاً للتشريح.

وهكذا نرى عبقرية الكتابة والتأمل، وشيطان التحليل والجدالة يزرغان في وقت واحد. وكأنهما متعاونان. على واحد من حدود هذا العصر من التحول كان «لويجان»¹³⁷ Longin، وعلى الآخر «القديس أوغسطين»¹³⁸ Saint - Augustin.

137 - لويجان أو لويجينوس كاسيوس (213 - 173) فيلسوف يوناني تلمذ على أمونيوس ساكاس معتق الأفلاطونية الجديدة، وقد صار لويجينوس نفسه رئيساً لهذه المدرسة، علّم مبادئها في أثينا ثم في سورية حيث صار وزيراً عند ملكة تدمر «زنوبيا». وعندما احتلّ الرومان سورية قبضوا عليه وأعدموه. النظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، ص 1877. وتعود الأفلاطونية الجديدة إلى أفلوطين الإسكندري (205 ~ 270) تلميذ ساكاس أيضاً. مهدداً الأول مدينة الإسكندرية التي كانت ملتقى الفلسفة اليونانية والفلسفات الشرقية، وما تلاها من معتقدات دينية، والفكرة الأساسية في هذه الفلسفة هي نظرية الفيض الإلهي (فاض الله بنوره فكانت المخلوقات)، ونظرية الأقاليم الثلاثة: الله والعقل والنفس التي يشرحها أفلوطين في مؤلفاته. فالله هو اللامتناهي واللامحسوس، والنفس متناهية ومحسوسة والعقل وسط بين المحسوس واللامحسوس. والكل صادر عن الإقليم الأول (الله) النظر: د. عبد الرحمن بدوي. تحريف الفكر اليوناني، نفسه، ص. 109 - 150.

138 - (354 - 430)، مرّ ذكره في المقدمة كان مانويّاً (يعتقد بوجود إلهين: إله للنور وإله للظلمة)، ولكنه اهتدى إلى المسيحية بعد اكتشافه للأفلاطونية الجديدة بفضل والدته - وصار فيما بعد رائداً لعصر الإيمان في أوروبا إذ دعا إلى ترسيخ سلطة الكنيسة، وأكّد في فلسفته أن الخير والشر متلازمان في السلوك الإنساني، ولكن الخير، النابع وحده من الله، سينتصر في النهاية. وهكذا أبرز تفاعلية نسبية من خلال بيان خير فعل الخلق، مظهراً أن الخطيئة البشرية الأولى تتعلق بالمخلوق لا بالخالق. -

ينبغي الحذر من إلقاء نظرة ازدراء على هذا العصر الذي كان فيه كلُّ ما أعطى ثماره منذئذٍ، في طوره الرشيمي، على هذه الفترة التي هيّا أقلُّ كُتّابها شأنًا، إذا سُمع لنا باستخدام تعبير مُبتذل، لكنّه صادق، لسمادّ للحصاد الذي يجب أن يأتي لاحقاً.

فالعصر الوسيط مُطعّم على الأباطورية البيزنطية¹³⁹.

إذاً ما هو دَيْسٌ جديد، ويجتمع جديد؛ حيث يجب أن نرى شعراً جديداً يترعرع على هذه القاعدة المزدوجة. وسيساختنا القارئ على إظهارنا لنتيجة وجب أن يستتجها بنفسه مما قلناه آنفاً، وهي أنّ الشعرية الملحمية الخالصة عند القدماء لم

— وبهذا تحوّل إلى خصم عنيد للمانويين، ومن أشهر كتبه إلى جانب «مدينة الله»: «عن العقيدة المسيحية» (399-422)، و «اعترافات» (397-401)، و «الثالوث» (399-422). انظر: موسوعة بولي روبر، نفسه، ص133.

139 - استمرت الأباطورية البيزنطية من سنة 330 - 1453، وكانت حضارتها تنتمي للحضارتين اليونانية والرومانية، وإن كان تفاعلها مع الشرق قد أعطاها سمة خاصة لعلّ الانعكاس الصادق لها واضح في فن الزخرفة والفلسفء والعمارة: كنيسة آيا صوفيا التي بناها الامبراطور جُستنيان (482 - 565). وقد بقيت هذه الامباطورية الوليدة تشكل الجزء الشرقي للامباطورية الرومانية حتى سقوط روما نهائياً سنة 476. لذلك تنازعها على صعيد الأدب كلُّ من اليونان والمسيحية. حتى إن الأوج الحضاري الذي بلغته كان إعادة ازدهار الثقافة اليونانية مع الاحتفاظ بالقانون الروماني، إلى أن جاء جُستنيان بقانونه المشهور المسمّى باسمه. وبالمقابل كانت النصرانية تتوغّل في أوروبا توغلاً كبيراً، وشيئاً فشيئاً - وعند القرن الخامس الميلادي - راحت تتحوليتها تحلّ محلّ شمولية الامباطورية الرومانية المختصرة. وهذا - بالطبع - لم يمنع فتّت أوروبا وسيادة النظام الإقطاعي فيها، ولم يمنع دخولها في عصر الظلمات. انظر: ول ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الثاني من المجلد الرابع، ص.ص 181 - 192.

ومفهوم التعليم الذي يقدّمه هيفو لا يتألف هذه الحقائق التاريخية، إنّما ينطلق فوراً إلى القرن السادس ليشمل الأدب المسيحي، والملحمة بوجه خاص. لأن الأدب المسيحي - في الواقع - أعنى من الأدب البيزنطي وأعمق أيضاً.

تدرس الطبيعة إلا من وجهة واحدة، مستبعدة عن الفن، ودون شفقة، كل ما لا يرتبط.
بنموذج تحدت للجميل في الواقع الخاضع لمحاكاته. لقد كان نموذجاً رائعاً في البداية،
ولكنه، كما يحصل دائماً لما هو تصنيفي، غدا زائفاً، وشحيحاً، واصطلاحياً. بينما تقود
المسيحية إلى الحقيقة. والشعرية المعاصرة سترى الأشياء، كما تراها المسيحية، بنظرة أسمى
وأرحب. وستشعر أن كل شيء في الإبداع ليس جميلاً من الناحية الإنسانية، وأن القبيح
موجود في حياة الإنسان إلى جانب القبيح، والمشوه في جوار اللطيف، والمتنافر -
المضحك¹⁴⁰ على الوجه المقابل للجميل، والشر مع الخير، والظلام مع النور.

140 - المتنافر - المضحك ترجمة للفظ *Grotesque* ، استقيناها من مدلولها العام في فنون الزخرفة والعمارة
والنحت: فهي مقولة جارية تميز بتناقض ما هو مضحك بتافره وابتعاد شكله عن الأشكال المألوفة. فإذا
كان الجليل متناسق الأجزاء ومقدوداً على مقاييس تبحث على الشعور بجائية الموضوع الذي يجسده، فإن
المتنافر - المضحك يطوي على خليط من الغرابة والتشوه والبشاعة الباعثة على «المضحك». لذا لا نجد ترجمة
طافر الحسن لهذه اللفظة بـ «السُّخْرِي» والقبية بالغرض. انظر: ترجمة لكتاب «علم الجمال» لـ «دلي
هويسمان»، بيروت 1961، ص 131. ويبدو أن مجدي وهبة لم يقتنع بترجمتها من خلال لفظي «خيالي بشع»
و«نقل اللفظ الأجنبي بحروف عربية»: جُزْؤَيْسْكَ وشرحه بأنه أشكال مختلطة غريبة. انظر: معجم
مصطلحات الأدب، بيروت، مطبعة جديدة 1983، ص 200 - 201. وكذلك فعل الدكتور ثروت عكاشة
في «المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية» الإنكليزي، فرنسي، عربي، بيروت 1990، ص 192، إذ يكتب
معرفاً الأشكال الغروتسكية أنها نتيجة فن زخرفي يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو كائنات
خرافية لا تمت إلى الواقع بسبب <...> يُخرج بها إلى العيث المازح أو القُبْح المثير للسخرية والازدراء، أو البشاعة
المثيرة للهول والفرع أو الكاريكاتير الذي يحرك في النفس الفكاهة والتشؤن لِسُخْفِهِ وُغْرَابَتِهِ... ومثال ذلك المنحوتات التي
تصلى بها واجهات الكاتدرائيات والكنايس في العصور الوسطى من تمثيل لنساء دعييات الخلق ومُسيئات قد تهشمت
منهنّ الأسنان، وأطاح غريبة من المخطوقات التي لا وجود لها. كذلك نجد الكثير من المزارب فوق المباني وقد
تدلّت من ألواء مثل هذه المخلوقات الشائنة ذراعاً لكل عين حاسدة... وفككوا هينو بحث في جوانب هذه القولة
كأفة، على الصعيد الفكري، والأدبي، كما على صعيد فن العمارة والنحت.

وسوف تتساءل عما إذا كان على عقل الفنان المحدود والنسي أن يتغلب على العقل اللانهائي، وللطابق للخالق؛ وعما إذا كان على الإنسان أن يُقَوِّم الله، وعما إذا كانت طبيعة مشوهة ستصير في الفن أكثر جمالاً، وعما إذا كان من حقّ الفنّ، باختصار، أن يشطر الإنسان، والحياة، والفن، وعما إذا كان أيُّ شيء سيسير بشكل أفضل عندما يُعزّده من عضلاته، وطاقتة، وأنجبراً، عما إذا كانت هذه هي الوسيلة ليكون الفنّ مناسباً بدل أن يكون ناقصاً. وهكذا، والنظر مُركّز على أحد اثني مضحكة وعظيمة معاً، وتحت تأثير ذهنية الكتابة المسيحية، والنقد الفلسفي الذي كنا نلاحظه للتو، قطع الشعر خطوة واسعة، خطوة حاسمة، شبيهة بهزة زلزال، ستغيّر كامل الوجه العقلي للعالم. ستبدأ بالخلق على غرار الطبيعة، وبالمزج في إبداعاتها، بين الظلام والنور، والتهكم والجليل، دون خلط هذا بذاك مع ذلك، ويعبارات أخرى، ستبدأ بترج الجسد والروح، والحيوان بالعقل؛ ذلك لأن نقطة انطلاق الدين هي دوماً نقطة انطلاق الشعر. وكل شيء يستقرّ (بها. ذلك).

المتنافر - المضحك في الأدب القديم

إذا، ها هو مبدأ غريب على العصور القديمة، إذ دخل الشجر نموذج جديد، وها هو شكل جديد يتطوّر في الفن كشرط زائد في الكائن يعدّل الكائن برمته. ذلك النموذج هو المتنافر - المضحك. وهذا الشكل هو الكوميديا.

ويُسمَح هنا الإلحاح (على هذه النقطة) لأننا فرغنا قبل قليل من تحديد الملح المميّز، والاختلاف العميق الذي يفصل، في رأينا، الفن المعاصر عن الفن القديم، والشكل الراهن عن الشكل الميت، أمر الأدب الكلاسيكي عن الأدب الرومانتيكي، إن استخدمنا ألفاظاً أكثر غموضاً، إنما أكثر مصداقية.

- وأخيراً ! هنا سيقول الناس الذين نراهم آتين منذ بعض الوقت، ها نحن نمسك بكم ! ها أنتم في الجُرم المشهود ! إذا أنتم تجعلون من القبيح نموذجاً للمحاكاة، ومن المتنافر - المضحك عنصراً فنياً ! أما الأشياء الجميلة... والذوق الرفيع... ألا تعرفون أنّ على الفن أن يُصَحِّح الطبيعة؟ وأنّ من الواجب تشريفها؟ ومن الواجب أن يكون هناك اختيار؟ فهل وضع القدماء القبيح والمتنافر - المضحك في عملٍ فنيٍّ؟ هل مزجوا الكوميديا بالتراجيديا؟ انظروا إلى مثال القدماء بإسادة ! وكذلك أرسطو... 141 وكذلك، بوالو... 142 وكذلك «لاهارب»... 143 حقاً !

141 - Aristote (384 - 322 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المعروف، تعلم على أفلاطون خلال عشرين عاماً (347 - 367 ق.م)، ثم أقام في Atarne وفي ليسبوس، وذلك قبل أن يصبح مرثي الإسكندر المقدوني، ولدى عودته إلى أثينا سنة 335 ق.م أسس «المعهد» وعلم فيه اثني عشر عاماً، ولما مات الإسكندر سنة 323 ق.م هرب خوفاً من العقوبة، ومات بعده بعام واحد. كان ذا ثقافة موسوعة، يعتبر الفلسفة شمولية منظمة للمعرفة الإنسانية. وهو بحق أبو المنطق كما تفصح نظريته وتحليلاته لمختلف أشكال الخطاب المجموعة تحت عنوان «الأورغانون». وكان أرسطو طبيعياً: فالفيزياء هي دراسة الكائنات الطبيعية في صيرورتها (ألف في ذلك كتاب «الفيزياء» و «عن السماء»، و «عن التوالد والفساد» و «تاريخ الحيوانات» و «أجزاء الحيوانات» و «عن الروح». وقادته دراسة الفيزياء إلى الميتافيزيقيا، إذ افترض أن هناك محرّكاً أولاً لما هو متغير في عالم المخلوقات، والمحرّك الأول هو فعل وفكر خالصان. وتتضمن مؤلفاته بحثاً في الأخلاق والسياسة والإبداع، والأجناس الأدبية: كتاباه «فن الشعر» و «الخطابة». والكتاب الأول بحث عميق في نظرية المحاكاة والتراجيديا. هذا، وقد مارس أرسطو تأثيراً واسعاً في الفلسفة العربية الإسلامية، وفي السكولاستيكية والرومانية في القرون الوسطى. انظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة، نفسه ص. ص. 42 - 53.

142 - Boileau (1636 - 1711)، درس اللاهوت والحقوق، وصار محامياً، ولكنه لم يمارس مهنته. اتصل بالأوساط الأدبية بمساعدة أخيه جيل، وما صار مشهوراً في فرنسا إلا بعد ثقافته بموليير ورأسين اللذين اطلعا على «هيجاتياته» القوية المتصلة من كل عرف أخلاقي ما خلا الأعرف الذميمة البورجوازية. -

هذه الحجج صلبة، دون شك، ولا سيما أن فيها جدّة نادرة. ولكن دورنا ليس في الرد عليها. إننا لانؤسس منهجاً هنا، لأننا نأعو الله أن يحمينا من التفسيرات. إنما نؤكد حقيقة. فنحن مؤرّمون ولنا نقاداً. ولا أهمية لكسوف هذه الحقيقة مريحة أم مزعجة طالما أنها موجودة... إذا فلنعد، ولنحاول أن نبين أن العبقرية المعاصرة، الشديدة التعقيد، والمتنوعة في أشكالها، والتي لا تنضب إبداعاتها، إذ تتعارض بالملك مع البساطة الموحدة الشكل للعبقرية القديمة. ولدت من الاتحاد الخصب بين نموذج

- ميوماً بعد يوم راح يتساءل عن طبيعة فنّه وطبيعة الأدب بوجه عام، فبحول سريعاً من هتاء إلى منظر ونافذ. وأقر ذلك كتاباً هاماً جداً هو «فن الشعر» (1674) الذي يتكون من 1100/ بيت شعري موزعة على أربعة أناشيد: 1 - متطلبات عامة: ضرورة الإلهام، والمواظبة والنقد، وإدانة التكلف. 2 - الأجناس الشعرية: أ - الأجناس الطويلة الخفيفة (القصيدة الغزلية، القصيدة الغنائية...)، ب - الأجناس الكبرى (الراجز، والملحمة، والكوميديا). 4 - عودة إلى المفهومات العامة، على شكل مخطط إجمالي لأدب القرن السابع عشر، توجّه بتمجيد للويس الرابع عشر. انظر: معجم بورداش للأدب الفرنسي، نفسه، ص. 107 - 109.

143 - La Harpe (1739 - 1803) شاعر فرنسي من أصل سويسري، بدأ حياته الأدبية بكتابة شعر الهجاء والغائيات، وبعد ذلك كتب في المسرح (حوالي اثني عشرة مسرحية بين عامي 1763 - 1776)، لم تظفر بإعجاب فولتير سوى واحدة منها وعنوانها «فرفيك». نشر مراسلاته نادوق روسيا الأكبر، التي أثارَت فضيحة لما فيها من تشجيع لأبناء عصره. اشتغل في الترجمة، وقدم كتاباً بعنوان «حياة النبي عشر قصراً». ويتسم نقله الأدبي بالمجمومة الضارية التي لا تدخر أحداً، وتستعدي الناس جميعاً على صاحبها. علّم في الجامعة الخاصة لـ «الليسيه» (التي أصبحت في زمن الثورة جامعة الآتينية)، ثم دخل السجن، وخرج منه كاتوليكيّاً متحمساً وملكياً، وصار ينشر منشورات سياسية مكافحة ضد الأفكار الفلسفية والفرورية التي كان يُبجلها قبل حين. وكتب ملحمة عتوانها «الدين» أو «الملك الشهيد». وأخيراً صار واحداً من الرواد الأوفياء لصالون السهدة «ريكامير». كان شاتوبريان يعتبره «ذهناً منوّراً، ومستقيماً، وغير منحاز».

انظر: المرجع السابق، نفسه ص. 427 - 428

المتنافر - المضحك ونموذج الجليل، وتُظهِر أن علينا الانطلاق من هنا لإقامة الاختلاف الجذري والواقعي بين الأدبيين.

ليس حقيقياً أن نقبل بإطلاق إن القدماء لم يعرفوا الكوميديا والمتنافر - المضحك. فهذا مستحيل أصلاً. إذ لا شيء يوجد بلا أصل؛ فبارة العصر الثاني موجودة دوماً في أحشاء العصر الأول. ومنذ «الإلياذة» يولد «ترسيت» Thersite¹⁴⁴ و «فولكان» Vulcan¹⁴⁵، الكوميديا، يولدها أولهما للبشر، ويولدها الآخر للأطلة. في التراخيديا الإغريقية من الطبيعة والأصالة بما لا يسمح ألا يكون فيها أحياناً شيء من الكوميديا. وهكذا، كسي لانستشهد دائماً

144 - شخصية هزلية من شخصيات «الإلياذة»، وهي مزيج غريب من القبح والجبن، قاد تروا في الجيش، فأعاده أوديسوس إلى رشده بضربة عصا، وتجرّ مرةً وسخر من آخيل، وقد وصفه هوميروس بقوله: (انظر: الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، نفسه، الجزء الأول، ص. 265 - 270).

- لسم استكنوا في مجالسهم سوى	ترسيت لم يدعسن لئلا ينسكت
- نسفة له قساذ الشيطانم ديدن	وخصومة الحكام ألقح غطلة
- وقدح تجاوزك إن حنة وهـ ران	يستضحك القوم استطال بهجة
- قد كان اكيس وهو احول أعرج	وشعره كعادته، فعد بشفرة
- كنفساه قومسنا لضيق صدره	وبصدره لم يخشور غير ضغينة
- يختص اوديس وابسن فيلا حقد	أبدأ بكسل تحامل وشجمة.... الخ

145 - فولكان هو هيفستوس (الإله الأعرج)، من مواقف الهزلية أنه - وهو يصالح بين هيرا وزئوس، أخذ الكأس واتنى يسقي هيرا، والباقي متطفاً على مقام الساقى ليهيج بواعث الزهو والمضحك بوقرله موقفاً لم يكن يجدر به لقرجه ودقة ساقه، وضخامة جسمه.

انظر: الإلياذة، الجزء الأول، نفسه، ص. 245 - 246.

إلا بما تُسَعِّفنا به الذاكرة، كمشهد «مينيلاوس» مع حارسة القصر (مسرحية «هيلانة» 146 المشهد الأول)؛ ومشهد العبد الفريجي 147 (مسرحية «أورست» 148،

146 - مسرحية «هيلانة» لـ «يورييس»، كتبها سنة 412 ق.م، وفيها يخلط الجند بالهزل؛ لذلك يُدرجها «ج.ل. ستان» بين الهزليات العليا high comedy، بحكم أنها ملهاة جلية تُخدم في معظم الأحوال هدفاً معيناً وتعتمد على مخاطبة عقل المشاهد وعلى الإضحاك عن طريق عرض تناقضات الطبيعة البشرية والتناقضات الاجتماعية. انظر: الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحى الأصبحي، دمشق 1976، ص 20، وص 9 حاشية رقم 18.

في هذه المسرحية يخالف يورييسدس الأسطورة المعروفة عن حرب طروادة الناتجة عن اختطاف باريس هيلانة زوجة مينيلاوس، إذ يحكي أن هيلانة الحقيقية ذهبت للإقامة في مصر تحت حماية ملكها «برونيه» بينما اختطف باريس شقيقها وتوهم أنه اختطف هيلانة ذاتها. وبعد انتهاء حرب طروادة، يتوجه مينيلاوس مع شبح هيلانة إلى مصر. وعلى باب قصر الملك المصري «برونيه» يرى مينيلاوس هيلانة الحقيقية فيصاف بالهلع والاندحاش، وتستغرب حارسة القصر من تصرفاته المضحكة غير اللائقة بملك مثله. وفي النهاية تتوكل هيلانة أمر الفرار من مصر مع زوجها، ويساعدها أخوها الإلهين «كاستور» و «بوليد يوكيس». انظر معجم الشخصيات، نفسه، ص 466. والظر: مقدمة مسرحية يورييسدس «إفيجينيا في أوليس»، نفسه، ص 18.

147 - نسبة إلى إقليم «فريجيا» في آسيا الصغرى، الواقع في المنطقة الغربية للأناضول. كان اليونانيون يستبعدون سكانه باستمرار.

148 - المقصود هنا مسرحية «أورست» ليورييسدس المكتوبة سنة 408 ق.م، تحكي ما آل إليه أورست بعد أن قتل أمه من ندم وتبكيك للضمير، ووحدة قاتلة لم يقف أحد إلى جانبه سوى أخته الكورا. وكانت مدينة آغوس تستعد لإعدامها. وعندها وصل مينيلاوس بصحبة هيلانة قادمين من طروادة، فحاول أورست أن يرى نفسه أمام عمه، وما استجاب له العم، بل خلده وخذل أخته معه. ولما قرّر أورست والكورا أن يقتلا سبب حرب طروادة (هيلانة)، صعدت هذه الأخيرة إلى السماء، فما كان منهما إلا أن هَذَا عَهِمَا مينيلاوس بِقَتْل ابنته «هيرميون» التي كانت خطيبة «أورست»، وفسخ رالدها الخطوبة بعد جريمة أورست. والمشهد الذي يتكلم عليه هيفو تصوير للمُبد الفريجي وهو يدخل على أورست والجوقة بحذر شديد، وخوف ظاهر؛ حيث يخاف من منظر السيف ويرتجف لرؤيته -

المشهد الرابع). فالأساطير المروج، والأشخاص الخرافيون¹⁴⁹ Les satyres، والعماقة الأسطوريون (السيكلوب)، نماذج للمتنافر - المضحك، والخرافات، والجنات، وربات الجحيم، والعماقات الطائرات¹⁵⁰ نماذج للمتنافر - المضحك؛ العملاق ذو العين الواحدة (بوليفيموس)¹⁵¹ متنافر - مضحك مُعَيَّف، على حين أن الشخص الخرافي (نصفه الأعلى بشري، ونصفه الأسفل ماعز) متنافر - مضحك هازل.

لكننا نشعر هنا أنّ هذا الجزء من الفن هو أيضاً من مرحلة الطفولة. لأن الملحمة التي كانت، في ذلك العصر، تطبع كلّ شيء يطابعها، تُلقَى بثقلها عليه

... معلقاً على جالب أوست. انظر: مسرحية «أورست» ليوربيدس، المؤلفات الكاملة، المجلد الثالث،

نفسه، ص. 161 - 224، والمشهد المذكور من ص. 211 - 216.

149 - شياطين المراعى والغابات في الأساطير الإغريقية، وهم متطابقون مع القطعان في الأساطير الرومانية، يجمع شكلهم بين جلدع الإنسان ذي لحية وقرون، وجسم حصان أو كبش. كانوا يتجولون في الأرياف وهم يمزقون على الناي، ويرقصون، ويلبسون الحوريات والنساء البشرات الجميلات. انظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه ص. 169.

150 - Les harpies المئات إغزيبات من العصر ما قبل الأرياني، وهن عملاقات يجسم عصفور ورأس امرأة، كن يطفن الأطفال والأرواح. انظر: المرجع السابق، ص. 826.

151 - polypheme السيكلوب العملاق ذو العين الواحدة في منتصف جهنم، ابن إله البحر بوسايدون تصوّره «الأوديسة» أنه أشر السيكلوب كلّهم، يعيش بلا قانون في جزيرة غير مأهولة، يتغذى من قطعان الخراف والماعز التي يملكها. وقع أوديسوس وصحبه بين يديه، فراح كلّ يوم يأكل منهم واحداً، ووعد أوديسوس - الذي كان يقدم له النبيذ كلّ يوم - بأنه سيكون آخر وجباته. وذات مرة سقاها أوديسوس نبيلاً وأطعمه كثيراً، وعلى غفلة منه فقا له عينه، وأسرع مع من بقي من رفاقه إلى الشاطئ حيث السفينة التي نزلوا منها. وحاول بوليفيموس تحطيمها بصخور هائلة. لكنه أخفق، فدعا والده بوسايدون أن ينقّم من أوديسوس، وكان أن غضب بوسايدون وأذاق أوديسوس مرارة الأهرال خلال عشر سنوات قبل أن يصل إلى إيثاكة. انظر: الأوديسة، نفسه، ص. 135 - 141.

وتنقده. والمتأخر - المضحك في العصر القديم سبي، يبحث دوماً عن الاختباء. حيث نارك أنه ليس على أرضه، لأنه ليس على طبيعته. فهو يفتسي مأمكته. إذ لا يكاد تشكل الأشخاص الخرافين، وأله الموج، والخوريات، يبدو شائهاً. فرببات الجحيم، والشعيرات الطائرات، قبيحات بصفتن أكثر مما هن قبيحات الملامح؛ أما الجنيات فجميلات، ويدعين به «الأومينيديات»¹⁵²، أي الناعمات والخيرات. وهناك وشاح من العفلة أو الألوحة على النماذج الأخرى من المتأخر - المضحك؛ فيوليفيموس عملاق؛ ومياس 153 ملك، و «سيلين»¹⁵⁴ إله.

152. Les euménides : إلهات القمة الإغريقيات المعادلات للجنيات عند الرومان وهن بنات جانا (الأرض) بإخصائها من دم أورانوس الذي قطع كرونوس إرباً، اسمهن: أليكو، وتيزيفون، وميجر. كن مسؤولات عن الانتقام من المجرمين، وقتلي أهلهم مثل «أورست» الذي قتل أمه كليتميسرا، فلا حقه، وأوقن الرعب في قلبه، حتى لجأ إلى معبد أبولون، وطلب الرحمة، فرق قلبهن عليه، وسامحته كما تقول مسرحية «الأومينيديات» لأستيلوس. النظر: المؤلفات الكاملة لأستيلوس، نفسه، ص.ص 211 - 214. أما شكلهن المتأخر - المضحك فيعود إلى أجسامهن المجنحة، مزودة بدنب كالناب الأفقي. يحملن مشاعل وكرايج لعاقبة المدن.

153. Midas : ملك إقليم فرجيا، وبطل أسطوري يوناني ظهر في أكثر من قصة. استطاع أن يعيد إلى الإله ديونيسوس الإله الذي خطف خطأ وهو مربية سيلن، فأحب ديونيسوس مكافأة ميداس، وقال له: اطلب ما تريد. فطلب ميداس أو «ميدوز» أن يتحول كل ما يلمسه إلى ذهب. وتحققت رغبته، إلا أنه كاد يموت جوعاً وعطشاً، فتوسل إلى الإله ديونيسوس أن يتنزع منه هذه الأعطية، فأمره الإله أن يغسل في نبع الباكول «منبع الغنى»، ومنذ ذلك الحين صار النبع يذبح في مجراه تياراً من نترات الذهب. بعد ذلك، احتكم إليه أبولون ومارسياس ليفصل في أمر أيهما أهدر في الموسيقى، فحكم لصالح مارسيا، فأثبت له أبولون أذني حمار في رأسه، فهاش أصعب الأحوال من التحجل، ونخبأ أذنيه تحت قلنسوة، ولكن حلاقة الذي اكتشف أمره لم يستطع أن يحفظ السر، وأفشاه إلى حفرة في الأرض، وما فتئت السواقي تردد: لميداس، للملك ميداس أذنا حمارا النظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص. 1232.

كذلك توشك الكوميديا ألا تكون ملحوظة في الكل الملحمي الهائل للعصر القديم. فأين عربية «تيسبيس»¹⁵⁵ الصغيرة من العربات الأولمبية؟ وما حجم «أريستوفانيس» و «بلوتوس»¹⁵⁶ إلى جانب الجسارة الهومييريين: «أسسخيوس» و «سوفوكليس» و «يوريبيدس»؟ إن هوميروس ليحيلهم معه، كما كان «هيرقل»¹⁵⁷ يحمل الأقزام المختبئين في فروة الأسد التي تكون جيلته.

154 -- Silene الإله الذي كان مسؤولاً عن تربية «ديونيسوس» في «فريجيا». كان ذا صورة مقرفة: عجوز متهللك، أنفه أفطس، وكرشه منتفخ، موجود دائماً في مركب ديونيسوس، راكباً على حمار، مثلاً بغني ويهذر. تزوج من إحدى الحوريات فأنجبت له «الستور» (نصف رجل، ونصف فرس). انظر: المرجع السابق، ص 1707.

155 -- Thespis شاعر إغريقي عاش قرب الماراتون في القرن السادس قبل الميلاد، وهو شخص نصف - أسطوري عزا إليه علماء الإغريق إبداع الفعل المأساوي، والمقاطع المسرحية الخشكية، والقناع، ولعب الممثلين. وبفضل عربته المشهورة حمل أول مجموعة من الممثلين الجوالين أولاً إلى إيتاكة ثم إلى أثينا، وأدخل الزواجيديا إلى المدينة. انظر: المرجع السابق، ص 1805.

156 -- Plante (254 - 184 ق.م) شاعر كوميدي روماني. عاش حياة قاسية بين التجوال والفاقة، ولم يفرغ للمسرح إلا في سنة 215 ق.م. وصل من بين المسرحيات التي كتبها في تواريخ أبساء عصره من الرومان (عصر الجمهورية الرومانية)، الذين أبدوا انشداداً إلى نماذج البشرية من الشيوخ الثرثارين، والعبيد، والعساكر، والمهزجين، وإلى دقة رسم أبعادها النفسية، ضمن حبكة محكمة تعطي إيهاماً بمشابهة الواقع. من أبرز هزلياته: كوميديا الحمار، والعائد، والبائع، والغشاش. انظر: المرجع السابق، ص 1459.

157 -- Hercule البطل المشهور، ابن زيوس من الكمبي التي رفضت إغواء زيوس فتمثل لها في صورة زوجها أمفيزيون (ملك تيريس)، وضاجعها فأنجبت طفلاً عملاقاً نصفه إله. وعندما علمت هيرا بذلك قررت أن تقتله، فألقت به أمه وراء أسوار القصر، وألقطته هيرا وأثينا، وأرضعته هيرا من لبنها فصار خالداً وأثناء الرضاعة امتص اللبن والدم من ثديها فألقت به إلى الكمبي على أساس أنه لقيط. واكتشفت الحقيقة فيما بعد، فأرسلت إليه في المهبل لعباين لقتله، فقتلها. وخاض فيما بعده

وعلى العكس، يأخذ المتناظر.. المضحك في فكر المعاصرين، دوراً كبيراً. وهو موجود في جملة أنعائه، يُبدع المشوّه والمخيف من جانب، والهزلي والفكاهي من جانب آخر. يربط حول الدين ألفَ اعتقاد أصيل، وحول الشعر ألفَ خيال خلاب. إنه الذي يلدو يستعاء، في الهواء والماء، والزراب، والنار، هذا العدد السذي لأى حصى من الكائنات الوسطية¹⁵⁸ التي سنعدها ثانية بكامل حيويتها في التقاليد الشعبية للعصر الوسيط، وهو السذي يُدير في الغيل اجتماع مُحفّل السبت المرعب¹⁵⁹، وهو أيضاً من يعطي لإيليس قرون الكبش وأرجله، وأجنحة الخفاش. إنه هو، دوماً هو الذي يُلقى في الجحيم المسيحي تارة هذه الصُور البشعة التي تَسْتَلْهِمُها عبقرية «داني»¹⁶⁰ و «ملتون»¹⁶¹ الحاذة وتارة أخرى يُلقى فلول

— مجموعة من المغامرات خرج منها جميعاً منتصراً كعمرى العمالقة والأعمال الإلهي عشر (قتل أسد نيميا، وهيدرة، والخنزير الأرماني وثور كريت... الخ). وأثار الرعب حتى في قلوب الآلهة. تزوّج من ميجانا ثم قتلها مع أولادها، وتزوّج ثانية من ديانيرا الرائعة، ولكنه أحب يولي. وعندما قتل نيسوس الذي حاول اغتصاب ديانيرا، وسال دمه، قال نيسوس لديانيرا: تخذي دمي واحفظيه مخزناً، وإذا شعرت أن حبّ زوجك يخبر، اصنعي من دمي تعويذة سحرية تجعله يُحبك أكثر. وهذا موضوع مسرحية «هرقل فوق جبل أوتيا» للكاتب الروماني سينيكا. كما ظهرت شخصية هرقل في الأوديسة والإلياذة، وعند «هزود» في مسرحية «درع هرقل». وسوفوكليس، ويوريبيدس وغيرهما. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 473-474. وانظر: سينيكا، هرقل فوق جبل أوتيا، ترجمة د. أحمد عثمان، سلسلة «من المسرح العالمي»، 168، الكويت 1981، والمقدمة ص. 11-105.

158 — الكائنات الوسطية هي كائنات أقل من مستوى الآلهة وفوق مستوى البشر، كاشكال المتناظر — المضحك التي ذكرناها سابقاً.

159 — اجتماع محفل السبت هو اجتماع ليلى يضم — بحسب اعتقاد المسيحيين في القرون الوسطى — الساحرين والساحرات حيث يسهرون في هرج ومرج.

160 — داني الجيوري (1256-1321) الشاعر الإيطالي المعروف بمؤلّفه «الكوميديا الإلهية». كان واحداً —

— من الضلمين بالثقافة السكولاستيكية، وبعماليم «توما الأكويني»، انعكست مبادئه الأخلاقية (الخير الأخلاقي غاية ضرورية لأي نشاط إنساني حقيقي) في أشعاره كلها، ولاسيما في قصائد «الحياة الجديدة» (1283 - 1293) المهداة إلى حبيبته «بياتريس» التي هام بها هياماً صوفياً. عاش في مرحلة تاريخية سجلت الإرهاصات الأولى لعصر النهضة من خلال ثورة فلورنسا التي تمخضت عن دستور يجمع بين النظام الجمهوري والارستقراطية.

في «الكوميديا الإلهية» المكتوبة بين (1307 - 1321) يجسّد «دانتي» الإنسانية الباقية عن السعادة الأرضية، والسلام في الحياة الآخرة. وهذه رؤية لاهوتية درامية للظرف البشري، تبدو في رحلته عبر ممالك العالم الآخر الثلاث: الجحيم والمطهر والفردوس. فعند ما يضيع في الغاية المظلمة للخطيئة يقوده العقل (ورمزه الشاعر الروماني فرجيل) الذي ينزل معه طبقات الجحيم التسع حيث يقبع إبليس في الدائرة الرابعة من الحلقة التاسعة (بئر المردة ومياه لوتشيتوس المتجمدة). وإبليس أو لوتشيفيرو ذو حجم هائل، له ثلاثة وجوه، الأمامي منها أحمر اللون والأيمن أبيض والأيسر أسود، وكان له تحت كل وجه جناحان هائلان أضخم من أشرعة البحر. وقد جثت بحرسة أجيحتيه مياه كوتشيتوس وحرّتها إلى للبحر، ومضغ بأفواهه الثلاثة يهودا وبروتس وكاسياس الذين ارتكبوا الخيانة. انظر: الجحيم، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1955، الأثسودة الرابعة والثلاثون، ص416. وانظر: مقدمة الجحيم بقلسم المترجم، ص13-15. ورافقه فرجيل في طبقات «المطهر» التسع أيضاً حيث شحني الحكمة البشرية شيئاً فشيئاً أمام الإيمان الملهم المتزايد مع صعود كل طبقة. وعند مدخل الفردوس يعود فرجيل إلى حيث كان، لتتولى بياتريس «حبيبة دانتي» والقديس بولار أمر موافقته في صعود السموات التسع وصولاً إلى العرش الإلهي حيث الوردة الإلهية الوضاءة. انظر: المطهر، ترجمة حسن عثمان، طبعة ثانية، القاهرة 1969، والفردوس، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1968.

ومن الصور البشعة التي يقصدها هيغو ها صورة «لوتشيفيرو»

161 - - جون ملتون (1608 - 1674) شاعر ومفكر إنكليزي، عاصر كرومويل، وكان جمهورياً. تولى في كنف عائلة ميسورة ومثقلة ومتدنية. تعلم الفنون كلها، وقرأ فرجيل وبيزارك، والتقى «سينسر» و «غاليلو»، عُرف بملحمته المشهورة «الفردوس المفقود» (1667)، وملحمته الثانية «الفردوس المستعاد» (1671). في الملحمة الأولى يعرض ملتون، من زاوية الرؤية المسيحية، قصة العصيان الشيطاني، وإغواء إبليس لأدم وحواء، وذلك في اثني عشر نشيداً تتوزع على ثلاثة أجزاء: ينتهي الأول بمرور إبليس من الجحيم والثقائه بأبناؤه: الخطيئة والموت، ويعود الجزء الثاني إلى أحداث —

هذه الأشكال المضطربة التي يتلاعب في وسطها «ساكيل - أنجلو»¹⁶² طاززل، أيّ «كالو»¹⁶³ Callot فإذا ما انتقل المتناظر - المضطرب من العالم المثالي، إلى العالم

سابقة حيث تمرد إبليس ومجموعة من الملائكة، وتم خلق الأرض والإنسان، وفي الجزء الثالث يدخل إبليس جنة عدن، ويغوي آدم وحواء بالفاحشة (أو بالتناول من شجرة المعرفة المحرمة)، فيعاقبه الله بسجنه إلى أفي، ويُطرد آدم وحواء من الجنة، ولا يبقى لديهما من أمل إلا باقتداء المسيح المنقلد لهما. انظر: الفردوس المفقود، ترجمة د. محمد عناني، القاهرة 1982، ص. 11-67. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي (مجموعة من المؤلفين)، ترجمة محمد الجورا، بيروت 1980، ص. 185-486. وإبليس مصوّر بشاعة في هذه الملحمة، وإن كان يحرص مع أتباعه نقاشات كالتقاسيمات السياسية السائدة في عصر ملتون.

وتتضمن ملحمة «الفردوس المستعاد» أربعة كتب تُحوّل إلى شعر قصة صعود يسوع إلى البرية كما وردت في الإنجيل متى (الإصحاح الرابع من 1-12). وليس للمسيح ذلك الجلال الإلهي الموجود في الملحمة الأولى، لم إنّ إبليس يفقد تكبره وعجرفته، ويغدو صوفياً، انظر مقدمة الفردوس المفقود (بالفرنسية) بقلم بيرميسين، باريس 1937، ص. 46.

162 - مايكل أنجلو (1475 - 1564) الرسّام والنحات والمهندس المعماري الإيطالي المعروف، كان يرى أن فن النحت يعلو على الفنون كلها، وواجه بوساطته المادة الأولية ليكشف عن شكل كامن خفي يجفّل الفكرة مرئية. حاول في فنه أن يجمع بين حكمة اليونانيين والإيمان المسيحي، من مواقع الأفلاطونية الجديدة، إذ عبّرت منحوتات كثيرة عن جنوح الروح إلى التحرّر من رقة الجسد، وحينها للتفاد بالأصل الإلهي. لذلك مالت الأشكال عنده إلى الأثيرية، والتموُّج في حركتها. وهي - على الجملة - مانحة ومفتولة. ولذلك أيضاً فتح ساكيل أنجلو سبلاً تعبيرية جديدة (الصنعة والباروك)، متجاوزاً الطريقة الكلاسيكية التي عمل بموجبها كلٌّ من «دورير» و «رافائيللو». انظر: المرجع السابق، ص. 1230.

163 - جاك كالو (1592 - 1635) رسّام وحفّار فرنسي، تعلّم تقنية استخدام الإزميل على يد الرسّام والحفّار الإيطالي توماسان، عرف بأسلوب خاص من حلال سلسلة أعمال «الكابريس» capricci di varie figure (1619)، المتميزة بدقة الملاحظة، والامتلاك الواضح للأسرار التقنية. جمع خياله الفني بين المتناظر - المضطرب والإيطالي الغريب من جهة والتوتر التعبيري الهائل من جهة ثانية. ومع ذلك ينتمي -

الواقعي، متعجري فيه سخيرة لاتنضب من الإنسانية. لأن الشخصيات الكوميديّة Scara-mouches ، وخدم المسرح، والمهرجون، أشباح الإنسان المكشّرة هذه، هي إبداعات تخيالية. وهي نماذج مبهولة كلياً في العصر القديم، وخرجت مع ذلك من إيطاليا الكلاسيكية. وأخيراً، هو من أُنسب «سكاناريل» 164 حول «دون جوان» 164 ومدة «ميفيتسوفيليس» 165 حول «فاوست»، ملوّناً شيئاً فشيئاً دراما خيال وسط أوروبا وشمالها.

→ إلى الكلاسيكية أكثر من انتمائه إلى أي أسلوب آخر، مع أن مسوداته المعكوسة Estampas لاقت إعجاب الرومانتيكين. النظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص. 320-321. واتّماؤه إلى الكلاسيكية مع تجسّده للمتأخر - المضحك جعلَ هيو يسميه بـ : مايكل أنجلو الهازل.

164 - Sganarelle شخصية من شخصيات «مولير» (1622 - 1673)، الكوميديّة، تُقلّ نموذجاً للزوج المتكود الخط. واسمه مشتق من فعل «سكاناري» في اللغة الإيطالية، ومعناه: فتح عينيه لإنسان ما. وهذا يعني أنه يُغمض عينيه باستمرار، وعن التكات التي تنزل به خامة. ومن باب الدعاية أن تُسمّى إنساناً باسم حركة يقوم بها. ظهر في عدة مسرحيات لمولير: مسرحية سكاناريل (1660)، ومدرسة الأزواج (1661)، وزواج بالإكراه (1664)، وطبيب رغباً عن ألفه (1666)، وهو هازل، لكنه واقعي جداً، قوي البنية، يمتدّ عما هو أكثر نزاهة وأكثر دناءة في أوساط الطبقة الدنيا. همّة الأوّل أن يظلّ مرئحاً؛ فالمغامرات ليست من طبيعته، وغالباً مايدافع عن محدوديته الذهنية بالاعتماد على القيس التقليدية للمجتمع القائم. في مسرحية «دون جوان» (1665) لـ «مولير»، يصير سكاناريل خادماً عند دون جوان ويقدم عن سيّده لوحة ملوّنة يلاحظ جوانب مرعبة في ذات دون جوان، كما أنه يقوم بحركات إيمائية مضحكة، ولايتناقض ذلك طبعاً مع شخصية دون جوان المرحّة، الصادقة، الباحثة عن الحبّ وإشباع الرغبات الحسية. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 311، و 396.

165 - ميفيتسوفيليس هو الشيطان في مسرحية «الدكتور فاوست» لـ «مارلو» (1564 - 1593)، وفي مسرحيته «فاوست» لـ «غوته» (نُشر الجزء الأوّل سنة 1808، والثاني سنة 1832)، ومعنى كلمة ميفيتسوفيليس هو «الذي يغيث النور» فالشخصية واحدة عند الكاتبين الإنكليزي والألماني، ولكن المعالجة مختلفة. يبيع فاوست روحه للشيطان بشرط أن يحقق له رغباته التي لم تستطع كتب السحر والطب تحقيقها له. يأخذ هذا البيع مدلولاً منسجماً مع رائد النهضة «مارلو» الذي يتيّن يأس →

وكم هو حُرٌّ وصريحٌ في هيئته! كم أبرزَ بختساره كلَّ هذه الأشكال الغريبة التي غلّفتها العصر السابق باللغات على استحياء، لقد حاول الشعر القديم، المُختبر على تقديم رفاق للأعرج «فولكان»، أن يكشف تشوُّهاتها، يسطِّلها، نوعاً ما، على بناء هائلة. ونُتفِظ العبقريّة المعاصرة بأسطورة الخدّاد الخارق هذه، ولكنّها تطبعها تحت بطابع مُناقض تماماً، يجعله مُذهشاً أكثر؛ إذ تُحوّل الجليابة إلى أقزام، وتخلق من الحائلة بَحائر. فبالأصالة ذاتها تتعبد من «هدرة»¹⁶⁶ بحيرة «ليرن»¹⁶⁶، كلَّ هذه الثنّيات المحليّة في ملاجئنا الخرافيّة، ميزاب¹⁶⁷ مدينة «روان» Rouen ،

ـ كان أعلى (الشیطان) أعزّه، وآل به الأمر إلى السجين في الجحيم. وصار بالأسوأ يثير سخرية فاوست، وشفقة الجمهور المسيحي. على حين أن غوته لم يقرّر القطيعة بين الشيطان والله، بل ألقى الحوار بينهما، وسوّج وجود الشيطان في حياة البشر الفانين كي لا يعيشوا سلاماً ختاعاً. فالشيطان ـ عند غوته وهيجل أيضاً ـ عامل سلبي في الصورة الكونية التي لا يحافظ على تناسقها ونظامها إلا الله، والأرواح المهتدية مثل روح فاوست. لأن الشيطان الذكي، والمُعقّي، ومُصاحب الدهن العملي لم يستطع أن يربح فاوست إلى جانبه، بل على العكس، أوصله بطريق النقي إلى الهداية. انظر: كريستوفر مارلو، مأساة الدكتور فاوستوس، ترجمة نظمي خليل، القاهرة، بلا تاريخ، وانظر: غوته: مسرحية فاوست، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت 1988، الأعداد 232، 233، 234.

ويقصد هيجر من إياد هذه الشخصيات طابع المفارقة والتضاد بين سكان بلبل المكود الذي لا يحب المغامرات ودون جران المخطوط والمغامر، وبين الشيطان، وفاوست الذي يطوي على الإيمان فيبتعد عنه لم يعود إليه.

166 ـ الهدرة: أفعوان خرافي ذو تسعة رؤوس، كان يعيش في بحيرة «ليرن» في اليونان، وتذكر الأسطورة أن هرقل قتلها في واحدة من مغامراته المشهورة.

167 ـ هذه أسماء لأشكال الخزائيب وفتحات تصريف المياه على الكنائس المنحوتة بصور حيوانات خرافية: ميزاب مدينة روان وهو عبارة عن جسم أفعى، وفروة أسد، ورأس تين ينفث الماء من فمه المفتوح. وهذا الشكل موجود في كنيسة نوتردام في باريس. أما «لارسلن» مدينة «تاراسكون» فهو حيوان خرافي يشبه الثن، يصنع على شكل دمية ضخمة يحملها الناس في الاحتفالات ويتجولون في بعض المدن كما في مدينة تاراسكون.

و«غراويي»¹⁶⁷ مدينة «ميتز» Metz ، و«شيرساليه»¹⁶⁷ مدينة «تروا» Troyes ، و«تتين»¹⁶⁷ مدينة «مونثليري» Montlhery ، و«تاراسك»¹⁶⁷ مدينة «تاراسكون» Tarascon ، فهي حيوانات ذات أشكال متنوعة، تُضيف إليها أسماؤها «الباروك» سمة إضافية. هذه الإبداعات كلها تُمسح من طبيعتها الخاصة هذه النعمة الحيوية والعميقة التي يسدو أن العصر القديم تراجع أمامها. من المؤكد أن الأورمينديتات الإغريقية أقل بشاعةً، وبالتالي، أقل تنوعاً من مُشعوذات «مكبث» و«بلوتون»¹⁶⁸ ليس هو الشيطان»

قد يكون هناك، في رأينا، كتاب جديد تماماً ينبغي تأليفه عن استخدام المتنافر - المضحك في الفنون. وربما أمكننا بيان الآثار القوية التي استخلصها المعاصرون من هذا النموذج الخصب الذي لا يزال يُتْهَلَك عليه نقدٌ ضيق في أيامنا. وربما سيقودنا موضوعنا لِنُشير، على جناح السرعة، إلى بعض ملامح هذا المشهد الواسع. وسنقول هنا فقط إن المتنافر - المضحك بصفته هنا مُقابل التحليل وأداة مُفارقة، هو، بحسب رأينا، أغنى منبعٍ يمكن أن تقدّمه الطبيعة للفن. لاشك في أن «ريبناس»¹⁶⁹ Rubens

¹⁶⁸ - Bluton أو مانح الثروات، لقب لإله العالم السفلي في الأسطورة اليونانية، صار لقبه اسماً لإله الموتى عند الرومان. من رعاة الثروة من زئوس (إله السماء) وبوسايا (إله البحر)، وهو إله العالم السفلي، وحامل قرن الوفرة، وحامي خصوبة الأرض. لذلك غدا مع الزمن يترجم طبيعة خيرة أكثر من كونه شريراً ومُخيفاً. وهذا ما يقصده هيفو بقوله: بلوتون ليس هو الشيطان.

¹⁶⁹ - زيباس (1577 - 1640) رسّام فلَمَنْدي، يُبرز في لوحاته حركة تصاعديّة مندفع نحو الأعلى دون أن يهتم بتفاصيل الأجزاء المكوّنة للكل المندفع. رسم كثيراً من اللوحات الدينية (الحكم الأخير)، غرف بغزارة إنتاجه، وقدم مجموعة نماذج من الكرتون لتطبع على السجاجيد فيها قصص عن الملوك ومخالفهم، منها: قصة الأميراطور، وانتصار القربان المقدّس (1621 - 1622) النظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص 1602.

كان يفهمه هكذا، عندما يحشُر في عرض المبادج الملكيّة، وحفلات التوسيع، والاحتفالات الرائعة بعض الوجوه القبيحة لأقزام البلاط. ذلك أن هذا الجمال الكوني الذي كان العصر القديم ينشره بفخامة على كل شيء، لم يكن بلا رتبة؛ فالانطباع المتكرر دوماً، يمكن أن يتعب مع الأيام. والجليل على الجليل يُنتج المفارقة بصعوبة، ونحن بحاجة إلى أن نرتاح من كل شيء، حتى من الجميل. وعلى العكس، يبدو أن المتنافر - المضحك هو زمن توقّف، وحادّ للمقارنة، ونقطة انطلاق نسو منها نحو الجميل بإدراك أطرى وأكثر استثارة. فالسّمندل¹⁷⁰ يُبرز جمال حورية البحر، والقزم يُجمل السلف Le sylphe¹⁷¹.

وقد يصيخ القول أيضاً إن ملامسة المشوّه منحت «الجليل» المعاصر شيئاً ما أكثر نقاوة، وعظمة، وأكثر جلالاً من الجميل القديم. وهذا يجب أن يعصل. فعندما يكون الفن منطقياً مع ذاته، يقود كلّ شيء بثبات إلى غايته. فلن ابتعدت الجنة الهوميرية عن هذا السحر السماوي، وعن هذه العذوبة الملائكية لفسردوس «ملتون»، فلأنّ تحت حنة عدنّ جحيماً خفيفاً بصورة مختلفة عن الجحيم الوثني (الترتار). أو

170 - السّمندل حيوان برمائي صغير الحجم، يشبه العطاء، شكله فيبح بالقياس إلى حورية البحر، بل إنها تبدو - إلى جانب قبيحة - أكثر جمالاً.

171 - السلف في الأساطير السلتية كائن خرافي كبير يرمز إلى الهواء، والقزم صغير إلى حدة الشناعة؛ لذلك يبدو السلف - حتى لو لم يكن جليلاً - أجمل من القزم بالقياس الذي يقوم أمام النظر بين القبيح والأقل قبحاً. ومن ثمّ تبع أهمية المتنافر - المضحك في توليد الشعور الجمالي الذي يدفع المتأمل دفلاً قوياً نحو الجميل على حدّ ما يرى هيجو. والحقيقة أن الفن أفاد كثيراً من القبيح وطاقاته التعبيرية كي يخلق ردود فعل معاكسة في أذواق الناس دون أن يتعد عن هجاء القبيح وإدانته في أغلب الأحوال. انظر بهذا الصدد: بول (أندريد)، الفن، ذلك الغامض، باريس 1943، ص 41.

يُعتقد أنَّ «فرانسواز دوريميني»¹⁷² و«بياتريس»¹⁷³، ستكونان فانتنيتين عند شاعرٍ لايميسنا في برج «الجوع»، ولا يُجبرنا على اقتسام طعام اغيولان Ugolin¹⁷⁴ المُقْرِف؟ ولم يكن لأدب «دانتي» هذا القدر من الطلاوة لو لم يكن لديه ذلك القدر من القوة. فهل لربّات النبايع البدينات، وآلهة الموج القوية، وآلهة النسيم الخلاعية تلك الأناقة الشفافة لآلهة الموج عندنا، ولسلفياتنا؟ أليس هذا لأن الخيال المعاصر يعرف كيف يجعل مصاصبي الدماء، وأكلة لحوم البشر، والمشعوذين، والسحالي، والغيلان، يطوفون ببشاعة في مقابرنا، ويعطي لهذه الجثثات الشكل غير المادّي، ونقاوة الجوهر التي تقترّب منها الحوريات الوثنية بعض الاقتراب؟ فينوس

172 — Francesca da Rimini سيدة إيطالية كبيرة، ولدت حوالي منتصف القرن الثامن عشر، زوّجها والدها من أخ الرجل الذي تحبّه، فأنقذت لعواطفها ونجّلت زوجها مع أخيه، فغضب زوجها «لانسيتوتو» وقتلها هي وحبّيبها. غدت مشهورة بالمكانة التي تحتلها في «جحيم» دانتي، حيث حكمت للشاعر قصة الآمها وهي محمولة على عاصفة: «قالت فرانتشيسكا إن باولو أحبّها، فلم تستطع إلا أن تبادلها حباً بخصب، وإن الحبّ قادهما معاً إلى موت واحد. سأله دانتي كيف أتاح لهما الحبّ أن يتعدّا على رغباتهما الخبيثة، فأجابته فرانتشيسكا بأنهما كانا يقرآن يوماً بملّة قصة جينفرا ولانتشلولتو: فتألّوا بهما وقيل باولو فرانتشيسكا، وفاجأهما الزوج، وقتلها معاً، ولم يقسوا منذ ذلك اليوم شيئاً انظر: الجحيم، الأندودة الخامسة، ص127.

173 — بياتريس بوتيتاري (1265 - 1290) سيدة إيطالية من فلورنسا (مدينة دانتي)، وآها دانتي وهي في التاسعة من عمرها، فصارت عنده مصدر حبّ دائم، وتجدها في «الحياة الجديدة»، وبعد موتها بها، رواجها يستتير أروع الشاعر بذكرها، فتحوّلت إلى رمز للتجاوز الصوفي وجعلها شفيعة في «الفردوس»، الجزء الثالث من الكوميديا الإلهية.

174 — اغيولان غيرارديسكا، تسلّم أمور السلطنة في إيطاليا، فحكم حكماً إرهابياً، وسقط على أثر انقلاب، وتمّ سجنه مع عائلته كلها في (برج الجوع)، فراح يأكل أولاده، ومات أخيراً من الجوع ذكره دانتي في «الجحيم» الجزء الأول من الكوميديا الإلهية.

القديمة جميلة، وجذابة بلا شك؛ لكن من الذي يَسَط على أشكال «جان كوجون» J. Goujon 175، هذه الأناقة الرشيقة، والغريبة، والأثيرية؟ من الذي أعطاها هذه السمة المجهولة من الحياة والعظمة، إن لم يكن بجارز المنحوتات القاسية والقرية للعصر الرسيط؟

إذا لم يكن خيط أفكارنا قد انقطع في ذهن القارئ، وسط هذه التفسيرات الضرورية، والتي يمكن أن تكون معمقة أكثر من ذلك بكثير، فلقد أدرك، دون شك، القوة التي رَجَب أن ينمو معها المتنافر - المضحك، يُزعم الكوميديا هذا، الذي قُطِفَتْ رُبَّة الفن المعاصرة، وأن يكبر عندما نُقِلَ إلى تربة ملائمة أكثر من تربة الوثنية والملحمة. وفي الواقع، إن الجليل *le sublime* وهو يصوّر، في الشعر الحديث، الروح كما هي، وقد طهرتها الأخلاق المسيحية، يمثّل لها دور الحيوان الإنساني. وستكون حصّة النموذج الأول، المتحرّر من أيّ رباط مدّس، المفسّات، والمخاسن، والجماليات كافة؛ إذ ينبغي أن يتمكن ذات يوم من إبداع «جوليت» 176 و «ديدمونة» 177 و «أوفيليا» 178. بينما يأخذ النموذج الثاني النقائص، والتشوّهات، والقبائح كلّها. ففي هذه القسمة بين الإنسانية والإبداع، إنما تعودُ الشهوات، والذائل، والجرائم؛ فهو

175 - Jean Goujon (1510 - 1566)، نحات ورسّام ومعمار فرنسي، استوعب الفن القديم وحاكاه كما أطلّع على الفن الإيطالي، وطوّر الصنعة بأسلوبه المعاكس لرشاقة عالية المستوى، يطغى عليها صفاء الملامح. وقد جعل منه فنّه في الصُور الصغيرة واحداً من أكبر النحاتين الفرنسيين في عصر النهضة. انظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص 761.

176 - بطلّة مسرحية «رومو وجوليت» لـ «شكسبير». وقد كتبها سنة 1597.

177 - شخصية من شخصيات مسرحية «عطيل» (1604) لـ «شكسبير». وهي حبيبة عطيل وزوجه.

178 - شخصية من شخصيات مسرحية «هاملت» (1600 - 1601) لـ «شكسبير».

الذي يصير فاجراً، ومتدلاً، وشراً، وشحيحاً، ومُخادعاً، ومُفسداً، ومُناقضاً؛ وهو الذي سيصير بالتناوب «ياغو»¹⁷⁹، و«طرطوف»¹⁸⁰، و«بازيل»¹⁸¹ و«بولونيوس»¹⁸².

و«آريغون»¹⁸³، و«بارتولو»¹⁸⁴، و«فالسلاف»¹⁸⁵، و«سكابان»¹⁸⁶، و«فيغارو»¹⁸⁷.

ليس للجميل سوى نموذج واحد؛ ولدينا عن القبيح ألف نموذج. ذلك أن الجميل، إذا تكلمنا بنغمة إنسانية، ليس إلا الشكل المُعتبر في علاقته الأُسسط، وتناسبه

179 - الشخصية الأكثر ميكافيلية في المسرح الانكليزي كما صورها شكسبير في مسرحية «عطيل». وياغو ضابط جعل غطيلاً يشك بإخلاص ديدمونه ويقتلها.

180 - بطل مسرحية «طرطوف» (1664) للكاتب المسرحي الفرنسي «موليير».

181 - شخصية أساسية في مسرحيتي «حلاق إشيلية» (1775)، وزواج فيغارو (1784)، للكاتب الفرنسي بومارشيه (1732 - 1799).

182 - خادم الملك المقتول في مسرحية «هاملت» لشكسبير. الغاية عنده تسوُّغ الوساطة.

183 - Harpagon، بطل مسرحية البخيل (1668) للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي موليير.

184 - Bartholo، الدكتور الذي يظهر في مسرحيتي «حلاق وشيلية» (1775)، و«زواج فيغارو» (1784) للكاتب الفرنسي «بومارشيه».

185 - Falstaff، شخصية من شخصيات مسرحية «هنري الرابع» (1597-1598) للكاتب الانكليزي المشهور شكسبير.

186 - Scapin، الشخصية الأكثر ذكاءً في مسرحيات موليير، ولي المسرح الفرنسي عامة. بطل مسرحية «احتمالات سكابان» (1761) لموليير.

187 - Figaro، شخصية ابتدعها بومارشيه وظهرت في ثلاث من مسرحياته: حلاق إشيلية، وزواج فيغارو، و«الأم المذنب» (1784).

يفلب على هذه الشخصيات كلها الطابع المازل مع ما يرافقه من احتيال ومكر. انظر: معجم الشخصيات نفسه، الصفحات بحسب تتابع الشخصيات: 460، 119، 368، 887، 384.

الأكثر إطلاقاً، وانسجامه الأكثر حميمية مع بنية نظامنا الجسدي وهكذا يقدّم لنا على الدوام مجدوعاً كاملاً، لكنه شاذّ مثلاً. وعلى العكس، فإنّ ما ندعوه بـ «القيبح» هو تفصيل من كلّ كبير يهرب منّا، لا ينسجم معنا، إنّما مع الإبداع بأكمله. لهذا المسبّب يقدّم لنا دون توقّف ملامح جديدة، لكنها غير كاملة.

إن ملاحظة قُادوم المتنافر - المضحك في العصر الحديث وانطلاقه لدراسة غريبة. المتنافر - المضحك اجنابيّ، وسيلّ، وفوضائيّ؛ إنّه سيلّ عارم يحطّم حواجزه متجاوزاً وهو يولد، الأدب اللاتيني الذي يختصر، ويلوّن فيه تشايج «برس» 188، و «بيزون» 189، و «جوفينال» 190، ناركاً فيه «الحمار الذهبي» 191 للشاعر «أبوليه» 191.

188 -- Persé (62-34) شاعر لاتيني رواقّي، ألف ست هجائيات عبّر من خلالها عن أحاسيس مراهق يرنو إلى الصفاء، وعن مشاعر البغضاء داخله، وذلك بأسلوب متعبّر غامض. انظر: «موسوعة بوتّي روبير، نفسه، ص 1425.

189 -- Petrone (متوفي سنة 65)، شاعر لاتيني أبيقورّي، وهو مؤلّف رواية «الساتيركون» التي يمتزج فيها الشعر بالنثر والجدل بالهزل، وتفاصيلها طويلة وغزيرة، تُعكس قصة تسكع «أنكلوب» ورفيقه «أسكيلت» و «جيتون». ويُلدّن «بيزون» فيها كسل ما هو مضحك في السلوك الإنساني. المرجع السابق، ص. ص 1658-1659.

190 -- Juvenal (140-55) شاعر لاتيني ساخر كتب ست عشرة هجائية يلاحق فيها، بعنف منفعل، ذائل عصره، معارضاً بين روما في عصره، وروما القديمة التي مجتهدا شيشرون، وتيط - لايف. المرجع السابق، ص 974.

191 -- Apulee (170-125) شاعر لاتيني من أصل إفريقي، عاش قليلاً في قرطاجنة، ثم هاجر إلى أثينا، فأسيا الصغرى، وهناك تعرّف على الصوفية الشرقية والأفلاطونية. أشهر مؤلفاته «التحوّلات» أو «الحمار الذهبي»، وهي عبارة عن قصة خرافية مكوّنة من (11) كتاباً هجائياً وصوفياً في آن معاً؛ ذلك أنّ «ليسيوس» الذي تحوّل إلى حمار يبحث من وسط اجتماعي إلى آخر عن الزهرة التي تعيد له شكله البشري. ويهب نفسه أخيراً للإلهة المصرية إيزيس. تأثر بهذا العمل رابليه، وسرفانتس، ونيروال. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. ص 88 و 1218.

ومن هنا ينتشر في خيال الشعوب الجديدة التي أعادت بناء أوروبا. يفيض بغزارة على القاصّين، ومدوّني الأخبار، والروائيين. ونراه منتشرًا من الجنوب إلى الشمال. يُمثّل في أحلام الأوطان الجرمانية، وفي الوقت نفسه يُحيي برّوحه هؤلاء الروائيون Romanceros الإسبانيون المحزّمون، إلياذة حقّة للفروسية. فهو، مثلاً، يرسم في الرواية العاطفية Le roman de la rose احتفالاً مهيباً، بمناسبة اختيار مَلِكِهِ، على هذا النحو:

حينئذٍ، يُختارون رجالاً قبيحاً

وسيكون الأضخم عظماً بينهم

إنه يطبع بطابعه، على الأخصّ، هذه العمارة الرائعة التي كانت تحتل مكان الفنون كلّها في العصر الوسيط. ويترك أثره على جبهة الكاتدرائيات، يوطّر جحيمها ومظهرها تحت قوس بواباتها، ويجعلها تنوّج على زجاج نوافذها، ويدور بمالقتها، وكلاب حراسته، وشياطينه، حول تيجان الأعمدة، وعلى طول الأفاريز، وعلى أطراف الأسطحة. ويمتدُّ بأشكال لا تحصى على الواجهات الخشبية للمنازل، وواجهات القصور الحجرية، وواجهات الصروح المرمرية. ومن الفنون يمضي إلى الأخلاق؛ وبينما يجعل الشعب وعشاق الكوميديا يصفّقون، يُقدّم للملك مُضْحِكِي البلاط. وبعدها، في عصر اللباقة (ق17)، يُظهر لنا «سكارون»¹⁹² تقريباً على

¹⁹² Paul Scarron (1610-1660)، كاتب فرنسي بوهيمي، ثم كهنوتي إذ ارتبط بأسقف مدينة «مان»، ومع أنه صار معوقاً، لم ينقطع عن الصالونات الأدبية، كتب هزليات كثيرة شديدة الإضحاح والسخرية. انعكس في شعره المازل جلسة الملاحظات التي اختزنها في ذاكرته من أيام الشباب في باريس. من أهم أعماله التي تبلغ العشرين؛ الرواية الهزلية التي تصوّر مجموعة من الكوميديين-

حدود طبقة لويس الرابع عشر. وهو الذي يُزَيَّن، أثناء انتظاره، شِعَار النبالة، ويرسم على نقود الفرسان هذه الرموز المهرغرافية للإقطاعية. ومن الأخلاق، ينحصر في القوانين؛ إذ تحتج ألف عادة غريبة على عبوره إلى مؤسسات العصر الوسيط. ومثلما كان قد جعل «تيسبيس» يَسْبُ في طَنْبِرِهِ ملطَّنًا بالكَنَر، فهو يرقص مع رجال القضاء على هذه الطاولة المشهورة من المرمر التي كانت تُستخدَم في وقت واحد مسرحاً للتمثيلات الهزلية الشعبية وللمآدب المَلَكِيَّة. وأخيراً، يدخل حتى الكنيسة بعد أن قُبِلَ في الفنون، والأخلاق، والقوانين. إذ نراه ينظّم، في كل مدينة للكاثوليكية، واحداً من القدّاسات المتميّزة، والمواكب الغريبة حيث يسير الدين برفقة الخرافات كلّها، والجليل يُحاط بشتى أنواع المتنافر - المضحك. فلنكي رسمه، نعلم واحد نقول: «ها هي، في فجر الآداب هذا، حميّه، ودقته، ونسجُ إبداعه، إذ يُلقى، لأوّل وهلة، ثلاثة «هوميروسات» ساخرين على عتبة الشعر المعاصر: «أريوست»¹⁹³ في إيطاليا، و «سرفانتس»¹⁹⁴، في إسبانيا، و «رابليه»¹⁹⁵ في فرنسا.

→ الجزائري، من مدينة «مان»، على رأسهم رجل شاب مسؤول عن عائلة ضخمة، لكنه يضع قناعاً ويتجول مع حبيته هرباً من غيرة بارون مدينة «سالدانيو». انظر: معجم بورداك للآداب الفرنسي، نفسه، ص. 719-720.

193 - Arioste (1474-1533) شاعر إيطالي تأثر بـ «هوراس» و «بلوتوس» و «تيرانس»، وكتب مجموعة من «الهجائيات»، أرسى بكونيدياته (و بـ «السماسرة» (1528) خاصة) قواعد المسرح الإيطالي الأميل. ويرى الدارسون أن قصيدته البطولة - الهزلية المطوّلة «رولان الغاضب» (1502) ونشرت بين سنة 1516 وسنة 1532، أبرزت رشاقة أسلوبه وشاعرية لغته، وحالها. وهي أشهر مؤلف من مؤلفات عصر النهضة الإيطالية، انظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص. 102-103.

194 - Cervantes (1547-1616) كاتب إسباني عاش حياة ارتحال وضياع؛ لذلك لم تصل معلومات كافية عنه: فمرة يرثد الجامعة، ومرة يوافق الكاردينال «أكوافيسا»، ومرة يصير سفير البابا في -

«روما، وأخيراً يصير عسكرياً، ويشارك في معركة «ليسانت»، ويفقد ذراعه. حاول في كتاباته أن يجتهد، قيم البطولية في إسبانيا التي تنهار قيمها الأخلاقية. أسره الأتراك، وقضى خمس سنوات في سجن الجزائر، فبث معاناته في مؤلفاته، وبعد عودته إلى بلده تعاطى أعباء مشيوة أدخلته السجن من جديد. عرف أدبياً إثر نشر روايته الرعوية لاغاليا (1585)، ولم ينشر الجزء الأول من روايته «دون كيشوت» إلا سنة 1605، والجزء الثاني تأخر حتى سنة 1615: وفحوى هذه الرواية يتلخص بإدانة القرون الوسطى برشيتها من خلال فارس مهوروس يريد أن يحرر العالم من الفساد دون أن يمتلك أية وسيلة - خارج أوهامه - لتحقيق إرادته. وأصر - رغم ذلك - على حمل السيد، والسعي وراء الوهم الذي خلقته في ذهنه قراءة روايات القروسية، يرافقه جناره الفلاح «سانشو بانسا» المتدهش دوماً من غطل صاحبه الذي وعده بإمارة من الإمارات التي سيخزنها. ولم تمنعه بساطته الفلاحية من إرشاد معلمته منذ البداية إلى الحقيقة، ولكنه انساق معه في رحلته المبكية المضحكة التي انتهت بهزائمه المتلاحقة، وعودته إلى بيته، ليموت وهو يكرّر وصيته لقريبته التي كانت تعني به بأن تقلع عن قراءة روايات القروسية. وكان موقفه رمزاً لوعي إسبانيا لذاتها، وبداية للنهضة. انظر: غستون (بيار)، سرفانتس، ترجمة الخامي حسيب شر، سلسلة أعلام الفكر العالمي بيروت 1979.

195. ... Rabelais (1494-1553) كاتب فرنسي، وطبيب مشهور (استاذ في علم التشريح)، صار فيما بعد خورياً في مدينة «مودون». وهو مؤلف الرواية البطولية - الخزلية «غارغانوا وبتاغريل» التي ظهرت تباعاً على الشكل الآتي: 1 - بتاغريل (1532)، 2 - غارغانوا (1534)، 3 - الكتاب الثالث الرواية (1546)، 4 - الكتاب الرابع (1548)، 5 - الكتاب الخامس - المزور جزئياً (1564). موضوع الرواية يدور حول الإنسان المخلوق؛ رمز الإنسان غير المحدود، وسيد الكون. في البداية يركّز رابليه على الجانب الخزلي للبعث «غارغانوا»؛ إذ يعطي إيماده الجسمانية والكميات المدهشة التي يأكلها، والأفعال الغرائبية التي يقوم بها. إنه يمكنه سبر الدنية، ويتجاوزها إلى الأعجب. فقد كان أبوه (الخوصلة الضخمة) غريباً مشهوراً بأنه يشرب أي كأس تقدم إليه بجرعة واحدة، وأمه «غارغاميل» بنت ملك باريون ذات أنف كالمنقار الجميل، ووجهها وجه إنسانة أكولة. حملت غارغاميل بـ «غارغانوا» مدة أحد عشر شهراً قبل ولادتها بعدة أيام أمرت بثلث 367014 ثور وتمليحها من أجل «تلأء الدسم»، وأكلت أمعاءها المخشوة كلها. وطلب منها زوجها ألا تأكل كثيراً لأنها ستضع مولودها بعد حين، ومع ذلك أكلت (480) كع من الحبوب، وشربت 180 ليواً من الدهن السائل، وأصابت إليها ست طنجر كبيرة.

سيكون إبراز هذا التأثير للمتأخر - المضحك في الحضارة الثالثة أكثر من ذلك ريادة عن الكفاية. فكل شيء يُبين، في العصر المسمى «رومانتيكياً» ارتباطه الحميم والإبداعي مع الجميل. إذ لا توجد، حتى في أكثر الملاحم الشعبية سداجة، ملحمة لا تشرح أحياناً، بفطرة جذابة، هذا السرّ في الفن المعاصر. إذ ما كان ممكناً أن يُبدع العصر القديم «الحسناء والوحش»¹⁹⁶.

صحيح أن يقال إنّه هجئة المتأخر - المضحك على الجليل، في الآداب، خلال

--- والثناء الولادة لم يخرج رأس الوليد بصورة طبيعية، فشدّه من أذنه اليسرى، ولما خرج لم يبك بكاء الأطفال المعهود، بل صرخ بأعلى صوته: أريد أن أشرب. وخلال دقائق وضع حليب أمه، وحليب أبقار المقاطعة، وتابع صراخه: أريد أن أشرب. ومع الأيام صار عملاقاً هائلاً يركب فرساً في رقبته جرس كنيسة نوردام، وإذا حركت ذيلها تقطع أشجار غابة كاملة. وحدث أنه شارك في الحرب، فكان الفارس مع فرسه يقع في قصعة طعامه، فيزدره دون أن يلاحظ وجوده وهو ينزل في حلقه. ولا يخفى ما وراء ذلك من إدانة صريحة لقصور فكر القرون الوسطى ومؤسساته، ومنها السوربون خاصة.

لكن رابليه حل بطله دلالة أخرى أسعفته في التعبير عن الأحلام العظيمة والعملاقة للنزعة الإسبانية في أول عهدها. وهو - وإن استوحى كثيراً من الإنجيل، والفلسفة القديمة - لم يخرج على فكرته في بيان ما يمكن أن تصل إليه الزبية العقلية من العجائب. وأيا كانت وجه النظر إلى هذه الشخصية متباينة، تبقى من أبرز ما أبدعه أدب عصر النهضة في فرنسا. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 408-406. وانظر: معجم بورداش للأدب الفرنسي، نفسه، ص. 633-630. وانظر: غارشانوا ولينشاغريل (بالفرنسية)، تقديم لوي فيرنان سيلين، باريس 1959. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، نفسه، ص. 477-481.

196 - La belle et la bete: قصة للكاتبة الفرنسية «ماري لوبرانس دوبومون» (1711-1780)، استخلصتها من مجموعة قصص بعنوان «المخازن»: مخزن الأطفال (1757)، ومخزن المراهقين (1760)، ومخزن الفقراء (1768)، وبالتحديد من «مخزن الأطفال». وقد قام «جان كوكو» بتحويل هذه القصة إلى فيلم سينمائي سنة 1946. انظر: معجم بورداش، نفسه، ص. 76-77.

العصر الذي توقّفنا عنده للتوّ، بارزةً بوضوح. لكن ذلك حتّى رتّةً فِعْل، وحماسة تجديده ينقشع؛ إنها موجة أولى تتراجع شيئاً فشيئاً. فنموذج الجيميل سيستأنف، عمّا قريب، دوره، وحقّه الذي لا يَسْتَبْعِد المبدأ الآخر، إنّما يتفوَّق عليه. إنه الزمن المناسب كي يكتفّي المتنافر - المضحك بزواية لوحة في اللوحات الجدارية الملكية لـ «موريو» 197، وفي الصفحات المقدّسة لـ «فيرونيز» 198، وبأن يكون داخلاً في لوحتي «الحساب الأخير» الراجعتين اللتين تنبأ بهما الفنون، وبهذا المشهد من السعادة والرّعب الذي أغنى به «مايكل أنجلو» الفاتيكان، وبهذا السقوط المرعب للرجال الذين يُلقِي بهم «روبانس» على طول قباب كاتدرائية «أنفير». لقد جاءت

197 - Murillo (1618 - 1682) رسّام إسباني، تميّز أسلوبه - في البدايات - بالواقعية التعبيرية، ونتيجة معرفته الجيدة بالفنانين القداميين، درس مجموعة اللوحات الملكية خلال إقامته في مدريد، وبعدها نفّس مجموعة من إحدى عشرة لوحة لـ «فرانيسكان» مدينة إشبيلية (1645 - 1646)، وكان هذا كافياً لشهرته، ولزّاحم الطلاب عليه. فراح يتحرّر شيئاً فشيئاً من المرحلة القائمة لألوانه (كما في لوحة «مطيخ الملائكة»)، ويستخدم الألوان الفاتحة والخطوط الانسيابية. له مجموعة لوحات جدارية أغلبها يدور حول موضوعات دينية (في كنيسة السانتا ماريا لابلانكا، وفي دير الكابوتشين، وكنيسة مشفى الإحسان)، ومن أكثر لوحاته واقعية، لوحة «الصبي الشحاذ»، الموجودة في متحف «الوفر» بباريس. انظر: موسوعة لاروس، المجلّد الرابع، ص 2123، وانظر: موسوعة بوتني روبين، نفسه، ص 1285.

198 - Veronese (1528 - 1588) رسّام إيطالي، تميّز بأسلوب شامل للقديم والحديث، برع في رسم اللوحات الجدارية، وفي التزيين، وقد تأكّد حبّه للألوان، والحركة، وللمنظور المعماري المستعار في مجموعته الجدارية «تاريخ إستر» و «حياة القديس سيباستيان» في سان سيباستيان (1555 - 1556). وفي سنة 1562، رسم لوحاته التريينية الرائعة في «لا فيللا باربارو»، ووصل إلى قمة فنّه مع الرسوم السقفية والجدارية في قاعات الطعام الجماعية، مثل لوحة «أعراس كالا» (1563) الموجودة الآن في متحف «الوفر» وعلى العموم، عكس فنّه طبيعة الحياة الحضرية لمدينة «فينيسيا» في القرن السادس عشر. انظر: موسوعة لاروس ص 1153.

لحظة إقامة التوازن بين المبدئين. وإن رجلاً، وشاعراً مليكاً كما يقول «دانتي» عن «هوميروس»، سيُحدّد كل شيء. وسنوحّد العبقريّتان المتنافستان شعنتهما المزدوجة، وسينشئ من هذه الشعلة شكسبير.

شكسبير والدراما

ها نحن نصل إلى قطب الشعرية للأزمة الحديثة : شكسبير 199؛ إنّه الدراما،

199 - Shakespeare (1564 - 1616)، الكاتب المسرحي الإنكليزي المشهور، ابن تاجر الأخشاب والصوف والحبوب، لم يعيش طويلاً في بلدته الصغيرة «سرافورد»، بل هجرها باكراً ليلتحق بفرقة تمثيل مسرحي في لندن، ويختلف علو نجمه إشكالاً كبيراً يتعلّق بمدى صحّة أن يكون هذا الممثل المتواضع قد كتب تلك الروائع الأدبية المنسوبة إليه. فثمة تخمين يفيد بأن «فرانسيس باكون» أو أخاه «أنطوني»، أو الكومت «ديربي»، كتب هذه المسرحيات، وخروفاً من السمعة السيئة طلب من شكسبير أن ينسبها باسمه. وهذا يذكّرنا بالخللاف الحاصل حول شخصية الشاعر اليوناني «هوميروس». فالشخصيات العظيمة - كما أشرنا - تثير دوماً مسع ما تثيره من الدهشة شكّاً بقدره الإنسان العادي على أن يأتي بما أتت به. ولنا معتين كثيراً بهذه المسألة، بقدر ما نحن مشغولون بتقديم فكرة موجزة عن دواعي اعتبار هيمو أن شكسبير فاتحة العصور الحديثة، وذلك من خلال عرض مراحل تطوّر تجربته الإبداعية، وما تمخّضت عنه. فقد مرّ نتاجه بأربع مراحل يُجمع على تصنيفها الدارسون:

- 1 - تقع المرحلة الأولى بين عامي 1588 و1595، اكتفى شكسبير فيها بإعداد مسرحيات كتبها غيره، بما يتلاءم مع حاجة فرقته الكوميديّة. وكان يحاكي الشاعر المشهور المعاصر له وهو «مارلو»، دون أن يخلّي حيّة اندفاعه إلى توكيد أفكاره في ترسيخ البهجة بالحياة، على نحو ما يلاحظ في مسرحياته: هنري السادس، وكوميديا الأخطاء، وريتشارد الثالث.
- 2 - المرحلة الثانية من 1595 - 1600، حيث بدأ طبعه الفردي يتوصّح أكثر، إذ راح يضع من ذاته في الشخصيات المعروفة تاريخياً، أو في شخصيات مسرحيات أثرت فيه، وفي هذه المرحلة كتب أعظم مسرحياته التاريخيّة: هنري الرابع، وهنري الخامس. وكتب بعض الهزليّات الساخرة مثل:-

— تراثات فاندسور السعيدات، وكما يحلر لك، وليل الملوك.

3 - المرحلة الثالثة من 1600 - 1608، هي المرحلة التراجيدية المتميزة بموت البطل التراجيدي: يوليوس قيصر، وهاملت، وغلطيل، والملك لير، ومكبث. فهؤلاء الأبطال يعكسون العذاب الدفين في قلب شكسبير، وفلسفته السوداوية عن الحياة.

4 - المرحلة الرابعة من 1608 - 1612، تستجّل النغمة الرفيعة لأسلوبه دون أن يعيب عنها الحسن الأساسوي، ودون أن يتعد عن إشعار القارئ بأن الشاعر يقول كلمة السوداع للشعر المسرحي: أنطونيو وكليوباترا، هنري الثامن، العاصفة، وقصة الشتاء.

لقد كتب شكسبير 35 مسرحية خلال ربع قرن، وعاد في الخمسين من عمره إلى حياته الهادئة في مسقط رأسه. ونحن لم نذكر مسرحياته كلها فهناك إلى جانب مذكرونا مسرحيات أخرى كثيرة من مثل: تيتس أندرونيكوس (1594)، وعبادات الحب الضائع (1595)، وترويض الغنود (1594)، وحلم ليلة صيف (1595)، والملوك جان (1596) وكلام كثير عن لاشيء (1598)، ويوليوس قيصر (1599)... الخ يتسم شكسبير في مؤلفاته بقوة التعبير الجديرة بالتوغل داخل الذات البشرية ونشر أسرارها المتأرجحة بين الرفعة والدناءة، والخير والشر، والجدّ والهزل، والنظام والفوضى. فشكسبير ينادي بالنظام وبمحاربة الفوضى: نجد العهد الملكي (عهد إليزابيث)، ووقف عند الطهريين، باحثاً عن سلام الذات البشرية الجماعي.

فإذا كان الشر انتهاكاً لموقع الضيف، وخيانة له، وتفريطاً بحقه، فإن الخير هو استعادة احترام الضيف وحسن استقباله وتكرمه. وضمن هذه الدائرة تملو ضجة العواطف، واضطرابها، إلى درجة أن الهزل يحتل بالجد، والقرة بالضعف، والوفاء بالخيانة، والواقعية بالغرائبية. وهذا ما جعل من شكسبير مبدعاً عند الرومانتيكيين بدءاً من كولريدج ومروراً بـ «ليسينغ»، و «غوته» و «شيللر»، وانتهاء بـ «فيكتور هيجو».

للمزيد من التعمق في الأفكار السريعة التي عرضناها، انظر: مسرحيات شكسبير (بالفرنسية)، ترجمة فرانسوا فيكتور هيجو، تقديم «جيرمان لاندري»، باريس 1965. ص.ص 18-7. وانظر: آ. كوزيل، مختارات من الأدب الانكليزي، باريس الطبعة الخامسة 1934، ص.ص 149-153. وانظر: موسوعة لاروس، نفسه، ص.ص 2814-2815. وانظر: موسوعة بوتي روتين، نفسه، ص.ص 1696-1697. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، نفسه، ص.ص 201-205 وانظر: هاري ليفن، النكسارات، مقالات في الأدب المقارن، ترجمة عبد الكريم محفوظ، دمشق 1980، ص.ص 167-197.

الدراما التي تشتهر بنفس واحد، المتنافر .. المضمحل والجليل، المرعب والمأساوي، التراجيديا والكوميديا، فالدراما هي الطابع الخاص للعصر الثالث للشعر وللأدب الراهن.

وهكذا، ولكي نلتخص بسرعة الأحداث التي لاحظناها حتى الآن، يتكون للشعر ثلاثة عصور يتطابق كل منها مع عصر المجتمع: القصيدة الغنائية L. ode، والملاحمة L. epos، والدراما L. drama. العصور البدائية غنائية، والقديمة ملحمة، والحديثة درامية. القصيدة الغنائية تمجد الخلود، والملاحمة تعظم التاريخ، والدراما ترسم الحضارة. الساذجة سمة الشعر الأول، والبساطة سمة الثاني، والحقيقة سمة الثالث.

رواة الملاحم يستحلون انتقال الشعراء الغنائيين إلى شعراء ملحنيين، مثلما يستحل الكتاب الروائيون انتقال الشعراء الملحنيين إلى شعراء مسرحيين. ويولد الموروثون مع قدوم العصر الثاني، ومدوني الأحداث والنقاد مع قدوم العصر الثالث. شخصيات القصيدة الغنائية شخصيات خيالية: آدم، قابيل، نوح، وشخصيات الملاحمة عملاقة: إيجيل وأثريوس وأورمست، وشخصيات المسرحية بشر: هاملت، مكبث، وعطيل. القصيدة الغنائية تعيش من المثل الأعلى، والملاحمة من العظمة، والدراما من الواقعي. وفي النهاية، ينبع هذا الشعر بأشكاله من ثلاثة مصادر كبرى: الإنجيل 200 وهوميروس وشكسبير.

200 - يعتبر الدارسون الأوروبيون الإنجيل مصدراً ثراً لثقافتهم، ولأدبهم أيضاً. لأن مايقدمه من قصص وأخبار وأعراف يلتخص عصارة الفلسفات الشرقية وتصوراتها عن الحياة والموت. ويقسم «الإنجيل» إلى قسمين: العهد القديم، والعهد الجديد. ويطلق عليه اسم «الكتاب المقدس». العهد القديم (الخاص باليهود) مكون من (39) مبراً وجملة إصداراته 929: السفر الأول: التكوين 2- الخروج 3- اللاويين «...» 11- الملوك الأول 12- الملوك الثاني، «...» 16- أيوب... الخ. بينما يتكون العهد الجديد

هذه هي إذاً المظاهر المتنوعة للفكر في مختلف عصور الإنسان والمجتمع، ونحن نقتصر بذلك على استخلاص نتيجة. وما هي أرجحها الثلاثة من شباب، ورجولة، وشيخوخة. فسواء أنفحصنا أدباً خاصاً، أم الأدب كلها مجتمعة، فدائماً سننتهي إلى الحقيقة نفسها: الشعراء الغنائيون قبل الشعراء الملحميين، والملاحمين قبل الدراميين. في فرنسا «ماليرب» 201 قبل «شابلان» 202، و «شابلان» قبل

الخاص بالمسيحيين من أربعة أنجيل هي:

- 1- «إنجيل متى ويتضمن (28) إصحاحاً.
- 2- «إنجيل مرقس ويتضمن (16) إصحاحاً.
- 3- «إنجيل لوقا ويتضمن (24) إصحاحاً.
- 4- «إنجيل يوحنا ويتضمن (21) إصحاحاً.

بالإضافة إلى أعمال الرسل التي تنسب روايتها إلى لوقا، ورسائل بولس، ونيك، وبطرس، ويوحنا، وبهؤلاء، والرؤيا المنسوبة إلى يوحنا.

انظر: الكتاب المقدس، منشورات جمعية الكتاب المقدس، بيروت 1962.

وانظر: الموسوعة الكولية المصغرة، الجزء السابع، نفسه، ص. 90-86.

201 - Matherie (1628-1555) شاعر وناقد فرنسي، تعاطى الخماصة بعد أن درس الحقوق في جامعي «بال» و «هيدلبرغ»، ثم أهملها ليتفرغ لكتابة الشعر والدراسات النقدية، ونشر مجموعة شعرية بعنوان «دموع القديس بطرس» اعتمد فيها قواعد شعر الباروك. وموت هنري دانغوليس فقد سنده، عاش حياة مضطربة صعبة، وما استقر به الحال إلا بإقامته في باريس سنة 1605. ومنذئذ قاد حرب المدرسة الكلاسيكية ضد مدرسة الباروك، محمداً قواعد عروض الشعر والقافية، وداعياً إلى ضرورة أن يخضع الإهام الشعري للمنطق والعقل. وباختصار عمّد «ماليرب» إلى إرساء أسس صناعة الشعر في ضوء المثل العليا الجمالية للأسلوب الكلاسيكي.

الظر: الأدب الفرنسي من خلال النقاد المعاصرين، الجزء الأول، نفسه، ص. 248-257. والظر:

بوردام، نفسه، ص. 475، وانظر: كالفيه، نفسه، ص. 203-207.

202 - Chapelain (1595-1674)، عضو مؤسس للأكاديمية الفرنسية، وهو من أوسى -

«كورنيه»²⁰³؛ وفي اليونان القديمة، «أورفيوس» قبل «هوميروس»، و«مورس» قبل أسخيلرس؛ وفي الكتاب المقدس، التكوين La Genese قبل «الملوك»، والملوك قبل أيوب؛ أو لنقل - كي نعيد هذه التراثية الكبرى لسائر أشكال الشعر التي استعرضناها للتو - الإنجيل قبل الإلياذة، والإلياذة قبل شكسبير.

- بالفكرة لـ «ريشليو». كان ذا مكانة مرموقة بين نقاد عصره، وعلى الرغم من أنه كان قد عرف كيف يكتشف عبقرية الكاتب المسرحي «كورنيه» كتب بيان (مشاعر الأكاديمية الفرنسية لآراء مسرحية «السيد»)، سنة 1637. كان في مجال النظرية النقدية أكثر غموضاً من «بوالو». ولكنه، من الناحية التاريخية، كان سنة 1630 أكثر فائدة من بوالو في سنة 1674. ومهما يكن من أمر، يُستجّل لصالحه أنه مستشار ريشليو ودافعه لرعاية الفنون والآداب. انظر: معجم بورداص، نفسه، ص 157.

203 - Corneille (1606-1684)، كاتب مسرحي فرنسي، عمل محامياً في مدينة «روان»، وفي أثناء ذلك عرض عدة مسرحيات في باريس حظيت بإعجاب الجمهور، فدعاه «ريشليو» ليصبح عضواً في جمعية الكتاب الخمسة. ولأقمت مسرحيته «السيد Cide»¹ نجاحاً عريضاً قلّل كثيراً من وقع إخفاق المسرحيات التي جاءت بعدها مثل مسرحية «تودور» (1645-1646)، و «بيرلاريت» 1652. ويعود قسط كبير من نجاحها إلى الخصومة الهائلة التي أثارها بين النقاد، والتي لم ينتجج «شابلان» في إرضاء الجمهور ببيانه عن مشاعر الأكاديمية حولها. وإذا كانت هذه المسرحية قد خفّت له معالم مرحلة ثانية لإبداعه، فقد خفّت المرحلة الثالثة (1652-1659) لمراجعة مؤلفاته بعين موضوعية نافذة، في كتاب «خطابات حول التراجيديات». وبدأ المرحلة الرابعة (1659-1674) بعرض مسرحية «أوديب» التي صلت لها الجمهور لكن في جوّ مختلف جداً عن جوّ «السيد». ولا نجد أن وداعه للمسرح في آخر عشرين سنوات من عمره يكوّن مرحلة خامسة من مراحل إبداعه. تميّز أبطاله بأنهم ليسوا لعبة بيد الأحداث، إنما هم سادة أنفسهم، وعلى ما يقال عن قصوره في استنطاق الإغريق والرومان كما يجب، دشّن «كورنيه» التراجيديات الحديثة في «السيد» و «هوراس» و «سيبا» و «بوليوكت»: فقد أحمى أبطالاً في قلب المعاناة، وأنطقهم برفض الانهزام أمام البؤس والشقاء وحتى أمام الموت، جاعلاً منهم الضحايا والجلّادين، الجلّادين لأنفسهم كما للآخرين، والضحايا بإرادتهم. انظر: المرجع السابق، ص.ص 198-204. وانظر: كالغيه، نفسه، ص.ص 248-261.

يبدأ المجتمع في الواقع، بالتغني بأحلامه، ثم يحكي ما يفعل، وأخيراً يشرع برسم ما يتصوره. واختصاراً نقول: لهذا السبب الأخير، تستطیع الدراما، الجامعة للخصائص الأكثر تناقضاً، أن تكون في آن واحد عميقة وواضحة، فلسفية وجذابة.

ربما كان من المنطقی إضافة أن كل شيء في الطبيعة يمر بهذه المراحل الثلاث: بالغنائية، والملحمية، والدرامية. لأن كل شيء، يولد، ويعمر، ويموت. وإن لم يكن مؤثراً للسخرية أن تمزج مقاربات الخيال العجيبة باستنتاجات العقل القاسية، فيمكن أن شاعر ما أن يقول إن شروق الشمس، مثلاً، نشيد، وظهورها ملحمة مذهشة، وغيابها دراما ظلامية حيث يتصارع النهار والليل، الحياة والموت. لكن هذا سيكون شعراً، وربما جنوناً. فعلى أي شيء يبرهن هذا؟

لنقتصر من الأمر على الحقائق المجموعة آنفاً: ولنكملها من جهة أخرى بملاحظة هامة. ذلك أننا لم ندع إطلاقاً أننا خصصنا عنصر الشعر الثلاثة بمجال حصري، لكننا حددنا فقط طابعها البارز. فالإنجيل، هذا الأثر الإلهي الغنائي، ينطوي كما حددنا قبل قليل، على ملحمة، وعلى دراما في طور التكوين، الملوك وأيوب. ونلمس في كل القصائد الهوميرية بقية شعر غنائي، وبداية شعر مسرحي. فالقصيدة الغنائية والدراما تتقاطعان في الملحمة. فكل شيء في كل واحد؛ إنما يوجد فقط في كل شيء عنصر عام تُنابط به العناصر الأخرى كلها، ويفرض على الكل طابعه الخاص.

الدراما هي الشعر الكامل. بينما لا تتضمن منه القصيدة الغنائية والملحمية سوى الرشيم؛ فالدراما تشملهما في حال تطورها، تلخصهما، وتشتويهما. حقاً، إن الذي قال: ليس للفرنسيين ذهنية ملحمية، قال كلاماً صحيحاً ودقيقاً؛ ولو قال: الفرنسيون

المعاصرون، لكنانت كلمة «روحاني» عميقة أكثر. ومع ذلك، فلا جدال في أمر العبرية الملحمية خاصة في مسرحية «راسين»²⁰⁴ الخناقة: «آتالي»²⁰⁵، فهي رفيعة،

204 - Racine (1639-1699) شاعر مسرحي فرنسي، يُعدُّ واحداً من أقطاب المدرسة الكلاسيكية إلى جانب كورنيه وكيو Quinault (1635-1688)، ويسرى القناد أنه يشكل حلقة وسطى بين أسلوب الكاتبين المذكورين في معالجة عاطفة الحب: فعلى حين يسرى كورنيه أن الحب نقطة ضعف في البطل المأساوي، وعلى حين يمتدّ كيو هذه العاطفة جاعلاً منها موضوع مسرحياته الأوحى، يجمع راسين بين تمجيد الحب والاهتمام بالحب الخالص الذي يتبعه عن أن يكون نقطة ضعف. حتى لقد أطلق الدارسون عليه لقب: رسّام العاطفة الإنسانية وربما كان أسلوبه منطبعاً بالصفات التي ورثها عن عائلة أمه وأبيه: فطباع عائلة راسين هادئة، يتميزون بالاحتشام واللباقة والورع بينما كانت عائلة «سكولان» - وهي عائلة أمه - معروفة بالطبع الحاد، وحب السيطرة، والجور. وقد أهدى الطبعان في شخصيته، رغم أنه عاش في كنف جدته بعد وفاة أمه وأبيه وهو في الرابعة من العمر.

تابع دراسته في «البوررويال»، وتعلّق في الأدب القديم والإنجيل، وما إن عرض أول مسرحياته «التيبايد أو الإخوة الأعداء» (1664) حتى علا ثيابه، ولأهلى إعجاب موليير وبوالسر، ونالت نجاحاته تبعاً في مسرحياته: اندروماك، وبرتانيكوس، وبيرنيس، وباجازيه. وبعد انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية حقّق ذروة الجهد بعرض «ميتريدات» و «الفيجييا» و «فيذر». وبجعلت منه مسرحية «الفيجييا» نموذجاً للعبرية الشابة المباركة من الله، فبجاحتها كان تاريخياً، وغرست أربعين مرة دون القطاع. وفي سنة 1677 صار كاتب سيرة الملك، وشخصية رسمية اعتبارية، ففوت همتة، وقلّ إنتاجه، وما كتب شيئاً ذا قيمة سوى مسرحيته «آتالي». التي سنتحدث عنها فوراً.

انظر: كالفيه، نفسه، ص. 357-358. والنظر: معجم بورداص، نفسه، ص. 635-640. والنظر: بينيشو (بول)، أخلاق العصر العظيم، باريس 1948، ص. 214-257.

205 - Athalie شخصية من العهد القديم اسمها «عثلّا» ورد ذكرها في «كتاب الملوك الثاني» الإصحاح الحادي عشر خاصة. وهي بنت إيزابيل وأشعب ملك السامرة. كانت بطلّة صراع الأسيرة المالكة لبني إسرائيل الغرباء عن القدس، ضد أسرة يهوذا المالكة. تزوجت من يهورام ملك يهوذا، وأنجبت منه ولداً اسمه «أخزيا» وصار ملكاً بعد أبيه. وبعد أن قتل يهوذا، قررت عثلّا أن تبيد السلالة الملكية لبني داود. ولما لم يكن بينها وبين الملك قرابة سوى أحفاده من «أخزيا» أقدمت على خنقهم، وما نجا -.

وجلية ببساطة إلى حد أن العصر الملكي لم يستطع أن يفهمها. وأكد أيضاً أن سلسلة المسرحيات التاريخية لشكسبير، تمثل ملمحاً هاماً من ملامح الملحمة. لكن الشعر الغنائي هو الغالب عليها خاصة؛ فهي لأتبعه إطلاقاً، وتنتمي لمطالباته، وتتخذ بأشكاله كافة، الجلية حيناً كما في شخصية «أرييل»²⁰⁶، والمتنافرة - المضحكة حيناً آخر في شخصية «كاليبان»²⁰⁷. إن عصرنا، المسرحي قبل كل شيء، حتى يحكم

-- منهم سوى «يهوذا»، الذي ترأى في المعبد، وثار لإخوته من أمه التي احتلت العرش مدة ست سنوات، وأعاد العرش إلى أسرة يهوذا.

تمثل «عثليا» صراع الوثية ضد التوحيد: صراع بعل الوثني ضد يهوا، ومن هنا استقي راسين موضوع مسرحيته مع بعض التعديل: فالشخصية المركبة في المسرحية هو الله. وعظيما هي الملكة المفضوب عليها والمعوثة والمطّحي بها لإعادة العرش إلى الملك الحقيقي، والله الحق. أي أن المسرحية دينية قبل كل شيء، فالله يدير الأحداث، ويهيء كل شيء لظهور المسيح. ولكنها مسرحية إنسانية؛ إذ تصور لنا «عثليا» وهي تتعذب وتعاني إلى حد يثير الشفقة، وإذ تبين، على الطرفين المقابل، حقيقة الشعور الديني الذي يقود القلوب كلها نحو الفعل والتحمل. ويضيف كالفين أنها مسرحية سياسية؛ ما دامت تدلّ على سطوة عقلي غير الشرعية، وتعبد الحق لأصحابه الشرعيين. انظر: كالفين، نفسه، ص. 377-378. وانظر: مذهب الشخصيات، نفسه، ص. 97.

²⁰⁶ -- شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، ترمز إلى روح أثيرية لا توصف ولا يمكن الإمساك بها، ساحرة الجمال، تحب غناء الأغاني اللينة بالحب، كما تحب إشاد الشعر. وتمثل شخصية أرييل القوى القادرة على قيادة الخيال والسحر. ولكن هذه القوى تتمتع بوجودها للماتها فقط، فهي لا تستطيع أن توجد بصورة حقيقية إلا إذا تمها لها إنسان خالق بأن يطلق عليها أسماء، ويجبرها على اتخاذ شكل ملموس. وهذا الإنسان - في المسرحية - هو «بروسبيرو» (الذي يحضر الأرواح الخيرة كي يخلق الدم عند أعدائه، وينطق خلال المسرحية بالحكمة والتجربة؛ لذلك يعتقد النقاد أنه تجسيد لشكسبير ذاته).

والوجود - الغائب بشكله الذي لا يوصف، ولا يحاط به، موح بفكرة «الجليل».

²⁰⁷ -- شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، وهو الابن القبيح --

ذلك، غنائي للغاية. إذ توجد أكثر من علاقة بين البداية والنهاية؛ ففي غروب الشمس شيء من شروقها؛ مثلما يعود العجوز طفلاً. لكن هذه الطفولة الأخيرة، لا تشبه الطفولة الأولى؛ فهي كمية بحد ما كانت الأولى سعيدة. والأمر نفسه موجود في الشعر الغنائي. فعلى حين أنه، في فجر، ولادة الشعوب، متألق، وحالم، مع التكوين، وينقل على سيفر الرؤيا المتوحد. القصيدة الغنائية المعاصرة مأهمة دوماً، ولكنها لم تعد غيرةً. لأنها تفكر أكثر مما تتأمل؛ وهواجسها اكتساب. ونرى أن ربة الشعر هذه، في ولادتها، قد تلاقحت مع الدراما.

لكي نجعل الأفكار التي خُضناها محسوسة من خلال صورة، سنشبه الشعر الغنائي البدائي ببحيرة صافية تعكس الغيوم ونجوم السماء؛ والملحمة هي آهت ينبع منها، ويبتاز، وهو يعكس ضفقتيه، الغابات، والقرى، والمدن، ليصطب في محيط الدراما. وفي النهاية، الدراما، كالبحيرة، تعكس السماء، وكأنه، تعكس ضفافها؛ لكن لها، وحدها، لجنتها، وإعصاراتها.

«للساحرة «ميكوراكن»، كان أول قاطني الجزيرة التي قاد إليها الضياع كلاً من «بروسبيرو» وابنته «ميرندا». حاول بروسبيرو أن يهديه سواء السبيل، ويُخرجه من طابعه الرعيدة، والزلفة الدليلية، إلى عالم الضمير والقوة. ولكنه يحدّب معه كثيراً. إذ إن «كاليبان» حاول أن ينهك حرمة «ميرندا»، وعندما أخفق، ثار على والدها الذي جهد لتعلمه الكلام، ويُلقّ شيناً شيناً من طبيعته الوحشية الفظة. لقد كانت غاية بروسبيرو من تعليم كاليبان مبادئ الحضارة لصالح الطرفين، إنما ضمن علاقة ضيّق المسحور (بروسبيرو) بالمستقمر (كاليبان). وأخفق أن يحصل كاليبان إلى تعلّم اللغة لم يسهم إلا في زيادة وعيّه بصغاره، ووضعه بعد أن احتل بروسبيرو جزيرته، فهو يقول له: علمتني الكلام، والفائدة الوحيدة التي جنيتها من ذلك هي أن أكونك. فليداهمك الطاعون الآخر لأنك علمتني لغتك. وقد جعل «أرنست ريان» من كاليبان رمز الشعب الذي تضطهده السلطة، ويعي ذاته شيئاً شيئاً وأخيراً يتفضّل للحصول على حريته. انظر: معجم بوردا، نفسه، من. 183-80.

إذاً كلُّ شيء يُقضي إلى الدراما في الشعر الحديث. الفردوس المفقود 207 دراما قبل أن تكون ملحمة. فمن المعروف أنه تمثّل لخيال الشاعر أولاً على شكل دراما، وأن هذا الشكل سيقى مطبوعاً في ذاكرة القارئ، مادامت البنية المسرحية القديمة بارزة تحت الصُّرْح الملحمة لـ «ميلتون» 207! عندما أنهى «دانتي أليغييري» «حجيمه» المُرعِب، وأغلق أبوابه، ولم يسق أسامه إلا أن يسمّي مؤلفه جَعَلْتَه سُلَيْمَةً عبقريته يرى أن هذه القصيدة المتعددة الأشكال انبثاق من الدراما وليس من الملحمة؛ فَكُتِبَ في مقدمة بناء الأثر الشامخ، وبريشته البرونزية: الكوميديا الإلهية Divina Commedia .

نحن نرى إذاً أن شاعريّ العصور الحديثة وحدهما اللذين يبلغسان حجم شكسبير، ينضمّان إلى تفرّده. ويتعاضدان معه ليطلعوا بالطابع المسرحي شِعْرَنا كلّهُ؛ فهما مثله، ممزوجة بالمتنافر - المضحك والجليل، وبعيداً عن أن نرمي دانتي وسيلتون، في هذا البناء الأدبي الهائل المستند إلى شكسبير، نقول إنهما معنيّان، دعائنا الصُّرْح الذي هو عموده المركزي، وكتفنا القُبّة الذي هو غَلَقُها 208.

فليُسمع لنا أن نتناول هنا من جديده بعض الأفكار التي نطلقنا بها سابقاً، والتي ينبغي الإلماح عليها. لقد وصلنا إليها الآن، وينبغي أن ننتقل منها.

منذ قالت المسيحية للإنسان: «أنت مزدوج، أنت مكوّن من كائنين، الأوّل هالك، والثاني خالّد، الأوّل جسدي، والثاني أثيري، الأوّل تكبّله الشهوات والعواطف والهوى، والثاني شمول على أجنحة الحُبّة والحلم، هذا دائماً مُنْحَنٍ باتجاه أمّه الأرض، وذاك منطلق دائماً نحو وطنه السماء»، منذ ذلك اليوم حُلِقَتِ الدراما

وهل هي شيء آخر غير التضاد المعروف، وغير هذا التسارع الدائم بين مبادئ متناقضين وحاضرين باستمرار في الحياة، يُخاضمان الإنسان من المهد إلى الدفن؟
ولدت الشَّعر من المسيحية؛ إذا الدراما هي شعورٌ غصَّرتُها وولايها الدراما هو الواقعي؛ والواقعي ينتج عن التآلف الطبيعي بين نموذجين؛ الجليلي والمتناظر - المضطرب، اللذين يتقاطعان في الدراما، كما يتقاطعان في الحياة والإبداع. لأن الشعر الحقيقي، الشعر الكامل، كامن في تناسق المتضادات. ثم إنَّ الألوان قد حان لنقول بجهارة، كلُّ ما يوجد في الطبيعة يوجد في الفن، وهنا على الخصوص، الاستثناءات قد تؤكد القاعدة.

إننا، وقد التزمنا وجهة النظر هذه، لتقويم قواعدها الاصطلاحية المتواضعة، ولتدبر هذه المظاهرات المدرسية كلها، ولحلَّ كل هذه المشكلات المعقدة التي بناها نقاد القرنين الماضيين حول الفن ينعاء، مصدومون بالغفلة التي فرغت معها مسألة المسرح المعاصر من مضمونها. فليس أمام الدراما سوى خطوة واحدة كي تسحق كلَّ صغار العنكبوت التي اعتقد حُرَّاس مملكة «إليوت»²⁴⁹ أنهم سيقيدونها بهم وهي نائمة.

وهكذا إنَّ زعمَ الأدعياء الطائشون (والمُدَّعي لايتنافي مع الطائش) أنَّ المشوَّه والقيح، والمتنافر - المضحك لا ينبغي أن يكونوا أبداً موضوع محاكاة للفن لأجبتناهم

249 -- مملكة «إليوت» واحدة من الأماكن التي نزل بها بطل رواية «أوليفر تويسست» للكاتب الإنجليزي «جونانان سويت» (1745-1867)، فأهالي هذه المملكة لايزيد طولهم عن (13) سنتيمتر. يحكمهم امبراطور يشاركه الوزراء. وطريقة الزينة عندهم مختلفة عن النظام الأسروي. حيث يؤخذ الأطفال إلى معسكرات خاصة بعيدة عن الأسرة بما يشبه نظام المدن الفاضلة. وقد يكون المقصود بـ «صغار العنكبوت» أهالي مملكة «إليوت» نظراً لصغر حجمهم. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. ص 602-603.

بأنَّ المتنافر - المضحك هو الكوميديا، وأنَّ الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفنّ. «طرطوف»²¹⁰ ليس جميلاً، و «بورسونياك»²¹¹ ليس نبيلًا؛ لكنهما دافعان قويّان للفنّ.

ولو أنَّ الأدعياء، بعد طردهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، حدّدوا خطرهم للمتنافر - المضحك المقترن بالجليل، وللکوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

210 — Tartuffe — بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «موليير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بيريل، وزوجته إلير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام قسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضده. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لمن يحبها وهو الشاب «فاليير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخل إلير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلير إلا أن تدعو طرطوف من جديد لتكلم معه، على أن يختفي زوجها تحت الطاولة لسمع الحديث، ولم يصدّق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكن طرطوف هذبه بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرّية تشير للشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 — Pourceaugnac — بطل مسرحية موليير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتيجج بلقابه القضائية المشكوك فيها، طلب يد الأنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضّر، ولكنه سلّم مجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ريفيتين تلبسان قناعاً، وجعلاهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليستوّج من المفاج «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زواجه، فلبس لباس امرأة ليتخفى عن انظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطئه. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 803.

نُريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونياك يمثل الروح. فمخاضا الفن هذان، إن منعنا أعضائهما من التداخل، فيما لو فُصِّل أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان ثماراً للجميع، يتشأن من جهة، تجريدات للردائل والنقائص، وبذلك من جهة أخرى تجريدات للمجرمة والبطولة والمضيئة

وسيهب كل من هذين النموذجين، المفصولين هكذا، والمستقلين، في سبيلهما، تاريخين بينهما الواقع، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثم يتبع أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء ما يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء ما ينبغي صنعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذها، أو على الأقل أن نذكرها، كل شيء يراعى، ويُعتزل كما في الواقع. يأخذ، فيها الجسد دوره كـالروح، ويعتني الناس بالأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزوج في اللعبة، بالتزيب ساخرين ومُرعسين، وأحياناً مرعسين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولذا ذهب إلى العشاء²¹² وهكذا سيد أول مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة بـرُس الامبراطور

212 - يبدو أن الأمل التي يذكرها هيفو مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلا القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً، فهي تعبر عن مواقف، منظومة على المفارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألقى الامبراطور الروماني «دوميتيان» (96-117) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الدرس التي يحب الامبراطور لحمها الفاسخ موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عترة بالفساد أخلاق شباب أثينا، والمجر على تجرُّع السم يشغل لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الطب «أسكليبيوس». والملكة العذراء «اليزابت» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلس وتلفظ باللاتينية كأنها لتخلص من ورطة. -

«دوميتان»²¹². وهكذا يقاطع سقراط²¹² نفسه، وهو يتجرّع السمّ ويتحدّث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كسي يُطالب بشأن يُضغّى بِذِيكُ من أجل «أسكلوبيوس»²¹². وهكذا تحلف الملكة «إليزابيث»²¹² الإيمان، وتكلّم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»²¹² الراهب الكيوشى «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»²¹² حلالته، المعلّم «أوليفييه - لو - ديبابل». وهكذا يقول كرومويل: البرلمان في حقيبي، والملك في حبيبي، أو أنه، باليد التي وقّعت قرار موت «تشارلز الأول» سيلطخ بالخبر وجه قاتل الملك الذي ردها له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصر²¹² من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العساقرة، مهما كانوا كباراً، كانوا هازلأ يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثرون في الإنسانية، وهذا سببُ أنّهم مسرحيون. كان نابوليون يقول، بعدما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فإشراق الروح الحميّسة هذا الذي يفتح قلباً، يُثير الفنّ والتاريخ في آنٍ معاً، وصرخة القلق هذه خلاصةُ الدراما والحياة.

وثمة شيءٌ مُدهشٌ هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فردا مايتأملون الوجود، ويفجّرون منه السخرية المرّة، وإبراز التهكّم والهزء من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يُغذّون محزونين بعُقى. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقلطس» (رمز التشاؤم).

«ريشيليو (1585-1642) صاحب الوأي المتطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاورة الألب الواعظ «جوزيف» الكيوشى (1577-1638) الذي كان يلقب بـ «الموجّه الخفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورشد تمرّكاتهم، يضع رأسه بين يدي حلاق ثوار، ويستمع رغماً عنه إلى ترّهاته. ذلك كله من مظاهر تقابل الجليل والمتنافر - المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كتيباً، و «موليير» مُغتَمّاً، وشكسبير سوداويّاً.

إذا المتنافر - المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيهما مقتصراً موائماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كتلة مُتَحانسة، وطباع كاملة: داندان 213، وبروزياس 214، وتريشوتان 215، وبريدرازون 216، ومُرتية جوليس 217،

213 - بطل مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل خسيس يحدث النعمة، أراد أن يطيّل اسمه فتزوج من نسب شريف فصار اسمه «سيد الداندارية». ولكنه ظلّ خسيساً وتعزّض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بحله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعتف نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حائل غاضب، يُعاني المِراة بحسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرء أن يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجورس الملق في ربة الكباش. انظر: معجم الشخصيات ص. 280-281.

214 - شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف السلي لا يريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولذفسه، ويرضى بأقل القليل. إنه فليك روما، ويريد أن يعيش بسلام فيها، يُسائر رغبة زوجة الثانية لصالح ابنه الأصغر «آسال»، ويضرباً من ابنه البكر «نيكوميد» الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يتهمه بالتآمر على عرشه، ويوشك على إعدامه. وعندما تنفض روما في وجهه لا يفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية الخالوة. انظر: المرجع السابق ص 812.

215 - شخصية في مسرحية «النساء العالسات» (1672) لـ «موليير»: تريشوتان يعني بالفرنسية الأخت ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك؛ لأنه من أكثر متحلقني صالون السيدة «فيلامات»، ولأن كتاباته تدبر رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه يخفي نفاقاً كثفاً طرفوف، وطمعاً، وشهوة عارمة. وهو كالتغلب، يتظاهر بالرقّة والعمومة حتى يحصل على مُراة، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصغار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 - شخصية في مسرحية «زواج فيغارو» (1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قاضي مسيفصل في قضية بين فيغارو ومارسولين، ولكنه يتلعثم، ولا يفهم ما يقال له، ويهجم بالشكل القضائي أكثر...

بأنَّ المتنافر - المضحك هو الكوميديا، وأنَّ الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفن. «طرطوف»²¹⁰ ليس جميلاً، و «بورسونياك»²¹¹ ليس نبيلًا؛ لكنهما دافعان قويَّان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طردهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، حدّدوا خطرهم للمتنافر - المضحك المقتزن بالجليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

210 - Tardiff - بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «مولير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بيرليل، وزوجته إلير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام انقسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضده. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لينن بجها وهو الشاب «فالير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخل إلير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلير إلّا أن تدعو طرطوف من جديد لتكلم معه، على أن يختفي زوجها تحت الطاولة ليسمع الحديث، ولم يصدق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكن طرطوف هدّده بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرّية تشير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 - Pourceaugnac، بطل مسرحية مولير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتجنّج بالقابه القضائية المشكوك فيها، طلب يد الأنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضّر، ولكنه سلّم مجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ولبنتين تلبسان قناعاً، وجعلهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليستزّوج من الخناج «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زواجه، فلبس لباس امرأة ليتخفى عن أنظار الرّقاء. وهنا اعتقد الناس بخطئه. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 803.

نُريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسورنياك يمثل الروح. فجاءنا الفن هذان، إن متعنا أغصانها من التداخل، فيما لو فُصِّل أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان ثماراً للجميع، يمثلان من جهة، تجريدات للذائل والنقص، ويمثلان من جهة أخرى تجريدات للجرعة والبطولة والفضيلة

وسيدهب كلٌّ من هذين النموذجين، المفصولين هكذا، والمستقلين، في سببها، تاركين بينهما الواقعي، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثمَّ ينتج أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء ما يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء ما ينبغي صنعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذها، أو على الأقل أن ندرکها، كل شيء يترايط، ويُختزل كما في الواقع. يأخذ فيها الجسد دوره كالروح، ويمضي الناس والأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزوج في اللعبة، بالترتيب ساخرين ومُرعِبين، وأحياناً مرعِبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولْنذهب إلى العشاء²¹² وهكذا سيتداول مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة تَبْرُس الامبراطور

²¹² - يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيغو مستفقا من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلا القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً؛ فهي تعبر عن مواقف منطوية على المفارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألغى الامبراطور الروماني «دوميتيان» (96م) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الترس التي يحب الامبراطور لحملها الفاخر موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عبوة بالفساد أخلاق شباب أثينا، والجبر على تجرُّع السم ينشغل، لحظة موته، بالفلسفة والقديم أضحية لإله الطب «آسكليبيوس». والملكة العذراء «إليزابيث» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلف وتتللف باللاتينية كأنها لتتخلص من ورطة. -

«دوميتان»²¹². وهكذا يقاطع سقراط²¹² نفسه، وهو يتجرّع السُّمّ ويتحدّث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كسي يُطالب بأن يُضحّي بِذِيلِكُ من أجل «أسكليوبيوس»²¹². وهكذا تحلف الملكة «إليزابيت»²¹² الأيمان، وتكلّم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»²¹² الراهب الكبوشي «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»²¹² حلاقته، المعلم «أوليفيه» - لو - ديبابل. وهكذا يقول «كرومويل»: البرلمان في حقيقتي، والملك في جحبي، أو أنه، باليد التي وقّعت قرار موت «تشارلز الأول» سيلطخ بالخير وجه نائل الملك الذي ردها له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصر²¹² من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقرة، مهما كانوا كباراً، كائنٌ هائلاً يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثرون في الإنسانية، وهذا سبب أنهم مسرحيون. كان نابليون يقول، بعدما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فأشراق الروح الخمسة هذا الذي يفتح قليلاً، يُنير القرن والتاريخ في آنٍ معاً، وصرخة القلق هذه خلاصة الدوام والحياة.

ولمة شيء مُدهش هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فرط مايتأملون الوجود، ويفجّرون منه السخرية المرّة، وإبراز التهكّم والمُزْع من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يَغْدُون حزونين بعمق. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقليطس» (رمز التشاؤم).

- - ورشيليو (1585-1642) صاحب الرأي والمتطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاوراة الأب الواعظ «جوزيف» الكبوشي (1577-1638) الذي كان يلقب بـ «المُرْجِه الحفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورشد ثروكاتهم، يضع رأسه بين يدي حلاق ثوار، ويستمع رغماً عنه إلى ترثاته.

ذلك كله من مظاهر نقابل الجليل والمتألم - المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كتيباً، و «موليير» مُعْتَمَداً، وشكسبير سوداوياً.

إذاً التناظر - المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيها عنصراً موائماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كُتْلَةُ مُتَجَانَسَةٍ، وطباع كُتْلَامَةٍ: داندان 213، وبروزياس 214، وتريستوتان 215، وبريداوازون 216، ومُريّة جولبيست 217،

213 - بطل مسرحية موليير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل خسيس محدث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فستزوج من نسب شريف قصار اسمه «مسيّد الداندانية». ولكنه ظلّ خسيساً وتعزّض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بخله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعتف نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حاقّد غاضب، يُعاني المصاورة بخسارة أمواله، وعدم تقع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرأة يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرس المعلق في رقبة الكباش. انظر: معجم الشخصيات ص. 280-281.

214 - شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف الذي لا يريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولنفسه، ويرضى بأقل القليل. إنه مذلّك روما، ويريد أن يعيش بسلام فيها، يُسائر رغبة زوجته الثانية لصالح ابنه الأصغر «اتال»، ويحبّراً من ابنه البكر «نيكوميد» الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يهجم بالتآمر على عرشه، ويوشك على إعدامه. وعندما تنتفض روما في وجهه لا يفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية الخائرة. انظر: المرجع السابق ص 812.

215 - شخصية في مسرحية «النساء العالمات» (1672) لـ «موليير»: تريستوتان يعني بالفرنسية الأحمق ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك، لأنه من أكثر متحذلقني صالون السيدة «فيلامانت»، ولأن كتاباته تدير رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه يخفي نفاقاً كثفاً طرطوف، وطعماً، وشهوة غارمة. وهو كالتغلب، يتظاهر بالبرقة والنعموة حتى يحصل على مُرادة، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصغار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 - شخصية في مسرحية «زواج فيغارو» (1784) لـ «بومارشيه»: بريداوازون قساض سسيفصل في قضية بين فيغارو ومارسولين، ولكنه يتلعثم، ولا يفهم ما يقال له، ويهجم بالشكل القضائي أكثر...-

وأحياناً يصل موسوماً بالرحب، مثل: ريتشارد الثالث²¹⁸، وبيجيار²¹⁹، وطرطوف، ومفيسستوفيليس، وأحياناً مُتَشَحَّحاً بالرحمة واللياقة، كـ «فيغارو» وأوسريك²²⁰، وميركوشيو²²¹، ودون جوان، إنه يتسرب في كل مكان، لأن عند الفنانين الأكثر

... من اهتمامه بالمضمون لذلك يصرخ في الحكمة: الشكل. الشكل. «La forme, la fo-or-me». ولا يزال الفرنسيون حتى الآن يرددون هذه الكلمة عندما تيسر المعاملات القضائية في طريق غير صحيحة. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص 164.

217 - تظهر في مسرحية «روميو وجولييت» (1597) له «شكسبير»، وهي ذات طابع مرحلة ونوادير فاسقة. مع أن دورها هامشي جداً في المسرحية.

218 - بطل مسرحية شكسبير المعنونة بالعنوان نفسه (1597)، وهو نموذج للإنسان السادي الذي يستعز من ضحاياه، ويعامل الضعفاء بالاحتقار، ويتلذذ بشهوته للشر. ويرى بعض النقاد أنه تمثيل للإنسان الجديد الجسماء للفردية الأنانية. النظر: معجم الشخصيات، نفسه ص 838.

219 - الشخصية الرئيسة في مسرحية «الأم المدببة أو طرطوف الآخر» (1792) للكاتب الفرنسي بومارشيه، اسمه تصحيف لاسم الخامي «برغاس» عدو بومارشيه يدخل بيت الدوق أمافييا بوصفه إنساناً رفيع الأخلاق، ويكسب لفة مغلفة من العائلة، ويبدأ بعدها بتلقي الحلاقات فيها. وكاد فعلاً أن يحتل ثروة الكومت لولا تدخل فيغارو الذي رد له الصاع صاعين وكشف أمره، وتم طرده شر طرد. انظر: المرجع السابق، ص 126.

220 - لم نجد ترجمة لهذه الشخصية فيما بين أيدينا من مراجع ونصوص وموسوعات، مع أن سياق النص يبين أن أوسريك شخصية من الشخصيات المسرحية

221 - شخصية من شخصيات مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير: كان ميركوشيو ذا طبيعة مرحلة تتناقض مع طبيعة روميو التأملية، يقبل الحياة كما هي، ويتلفظ بالعبارات البديئة أثناء مبارزاته الكلامية مع روميو. ذهنه ساحر وخالٍ ولا سيما وهو يغني لإلهة الجنيات «هاب»؛ إذ يقول: «إنها قابلة الجنيات، وهي تأتي، في صورة ليست أكبر من فص خاتم، في الإصبع السبابة من كف غمدة، تأتي في عربة تجرها كائنات دقاق تشداعب أرواف الناس وهم نائمون، قد اتخذت قوائم عجلائها من سوق العاكب الطوال... الخ. التزم مواقف الحجاج من الصراع الدائر بين عائلة مونتيفيو، وكابولييه. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 659، وانظر: باندولفي، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، نفسه، ص 103.

ابتداءً ألفَ منفذاً إلى الجليل وأن أرقاهم يموت بالمبتذل والتهكُّمي. وهكذا، وهو غالباً غير مسوك به، وغير مُلاحظ، يبقى حاضراً دائماً على المسرح، حتى عندما يصمت، ويتخفى. فيفضُّلة تنتهي الانطباعات الرتيبة. فمرة يُلقى في التراجيديا الضحك، وطوراً الرعب، يجمع الصبدي «رومي»²²²، والساحرات الثلاث بـ «مكبث»²²²، وحفاري القبور بـ «ساملت»²²². وفي النهاية يتمكّن أحياناً دون نشاز، كما في مشهد الملك لير وبهلولة²²²، من إدماج صوته الصارح بأكثر أشكال موسيقى الروح جنالاً، وأكثرها فجائية، وأكثرها تأليّة.

ها هو ما عرّف كيف يُدعه من بين الجميع، وبطريقة خاصة به؛ إذ إنَّ تقليده غير مُجدٍ بقدر ما هو مستحيل، إنه شكسبير، إله المسرح هذا، الذي يبدو أنه اجتمعت فيه، كما في ثالث، العبقريات الثلاث البارزة في مسرحنا: كورنيه، وموليير، وبومارشيه.

الوحدات الثلاث

إننا نرى كم يتهدّم التمييز الاعتباري بين الأجناس بسرعة أمام العقل والذوق.

222 - في المسرحيات المذكورة مواقف مضحكة - مبكية: فالصبدي يُصاح رومي الذي يشزي السّم ليتصر ويقول له: لو كان عندك قوة عشرين رجلاً لأنهلك هذا السّم، والساحرات الثلاث يهرجن أمام مكبث وهو في قمة التأزم النفسي، وحفاري القبور يتشلون الجساجم، ويتصدرون بشكلها محاولين أنه يخمنوا مهن أصحابها؛ فهذا يقول هذه جمجمة حمام، وآخر يقول إنها جمجمة طيس الخ. وبينما كان الملك لير يرتعد من البرد، ويلعن حظّه بعد فجيعته بابتبه، يدخل «كنت» الكوخ ويسأل: من هناك؟ فيجيبه بهلول: هنا جلالة وبهلة، يعني رجل عاقل ورجل أبه.

وفي رأي هغو يتفرّد شكسبير بإبداع هذه المواقف المتنافرة - المضحكة -

وستُهدم بسهولة أيضاً قاعدة الوحدتين المزعومة ونحن نقول: الوحدتين 223، لا الوحدات الثلاث، على اعتبار أن وحدة الحدث أو المجموع، وهي وحدها الحقيقية والمدمّعة لم تكن، منذ زمن طويل، موضع خلاف.

لقد هاجم هذه القاعدة الأساسية من القانون الأرسطي - الزائف معاصرون متميزون، وأجانب، ووطنيون، تطبيقاً ونظرياً. وفوق ذلك، لم يتوجب أن تكون المعركة طويلة. فمن الهزّة الأولى تقصّفت. وكم كانت هذه العارضة الخشبية للحربة المدرسية القديمة منخورة!

أما الغريب في الأمر فهو ادّعاء الروتينيّين أنهم يسندون قاعدة الوحدتين على

223 - قانون الوحدات الثلاث (وحدة المكان، والزمان، والحدث)، هو أوّل ماسعت الحركة الرومانتيكية لدميره. وكان يُعتقد أن «أرسطو» هو الذي ابتكره في كتابه «فن الشعر»، والحقيقة خلاف هذا؛ لأنه لم يفعل أكثر من استنباط قواعد الوحدات المذكورة من نماذج تراجمية إغريقية مكتوبة. حتى إن مجموعة من التراجميات لم تراعيها وكُتبت خارج إطارها: ففي مسرحية «إلياس» لـ «سوفوكليس»، يتغيّر مكان المشهد؛ إذ ينتحر إلياس أمام أعين المشاهدين، على شاطئ معزول وبعيد عن المكان الذي كان يندب فيه جنوده وعزّاه وكذلك في مسرحية «الأومينيديات» لأسخيلوس، وفي مسرحية «الضفادع» لأريستوفانيس. إذا أرسطو لم يستطع أن يفرض وحدة المكان على الكاتب التراجيدي. وعلى أرجح الظن بقي الأمر مفتوحاً إلى أن جاء «شابلان» وفرض بسلطته العليا الوحدات الثلاث على الفن المسرحي الجديد (الكلاسيكي)، ثم صار «خوري أوبينيكا» الشارح الرسمي لها، وعَلّقها على مشجب أرسطو. وكان «لامت» (1672-1731) أول من رفض هذه الوحدات ونار عليها منذ بداية القرن الثامن عشر. ولا يفعل فيكتور هيجو في مقامة كرومويل - كما لاحظ بعض الدارسين - أكثر من تكرار أفكار Motte، لاغياً وحدة الزمان والمكان باسم مشابهة الواقع، والدقة التاريخية للآرون اخلي، ومفترضاً أيضاً أن هناك وحدتين فقط لا ثلاث وحدات وفق ما يبيّن النص، النظر: الأدب الفرنسي من خلال نقاد معاصرين، نفسه، ص. 588-589.

مشابهة الواقع، بينما الواقع بالتحديد يقلل المشابهة. فأي شيء أكثر ابتعاداً عن الواقع وأكثر عيشية، بالفعل، من هذا الرواق، وهذه الواجهة المزينة بالأعمدة، وهذا المدخل، أي من المكان المتبذل الذي تطلّف تراجيدياتنا بالقدوم ليعمل فيه، حيث يصل المتأثرون، ومن المعروف كيف يصلون، ليهاسجوا الطاغية، ويصل الطاغية ليهاسج المتأثرين، وكلّ بدوره، كما أنهم يتحدثون فيما بينهم على الطريقة الرعوية:

Alteris Cantemus , amant alterna Camenae

فأين نرى رواقاً، وواجهة مزينة بالأعمدة على هذا الشكل؟ وأي شيء أكثر تضاداً مع مشابهة الواقع، ولن نقول مع الحقيقة؛ لأن المدرسين يسترون خصوصياتهم؟ يتسج عن ذلك أن كل ما هو أكثر تميزاً، وحميمية، وتعلية، كما يحدث في المدخل، أو على الملتقى، أي المسرحية كلها، يحدث في الكواليس. فإلى حد ما، نحن لانرى في المسرح إلا مرقّتي الحدث، أما يدها ففي مكان آخر. وبإدخال المشاهد، لدينا قصص، وبإدخال اللوحات، لدينا أوصاف. ولما شخصيات، خطيرة موهوبة، كما في الجوقة الغدقة، بينا وبين المسرحية، تأتي لنحكى لنا عما يجري في المعبد، والقصر، والساحة العامة، إلى حد أننا نحاول مزاراً كثيرة أن نصرخ بهم: «حقاً إنما قودونا إلى تلك الأمكنة، ينبغي أن تتسلى فيها جيداً، ولابد أن رؤيتها جميلة!»، وعلى هذا سيحيون دون شك: «ربما سلاكم وشدة اهتمامكم، لكن المشكلة ليست هنا؛ فنحن خرس الشرف لربة الشعر الفرنسية». هي ذي المسألة!

سيقال: لكن هذه القاعدة التي تنشرونها مستعارة من المسرح الإغريقي ... فيم يشابه المسرح والمسرحية الإغريقيان مسرحيتنا ومسرحنا؟ ومن جانب آخر لقد أنبأ سابقاً أن الانتشار العجيب للمسرح القديم كان يسمح له بأن يشمل جهة بأكملها،

على نحو أن الشاعر كان يستطيع، بحسب متطلبات الحدث، أن ينقلها كما يشاء من زاوية في المسرح إلى أخرى، مما يتطابق تقريباً مع تغيرات الديكور. يالهُ من تناقض غريب! إن المسرح الإغريقي، المستخلم كلياً لهدف وطني وديني، حُرَّ بطريقة مغايرة الحرية مسرحنا الذي يقتصر موضوعه، مع ذلك، على المتعة، أو، إذا أردنا، على تعليم المشاهد. فالأول لا يرضخ إلا لقوانينه الخاصة، على حين أن الثاني يذأب على شروط تجعله غريباً عن جوهره. الأول فني، والثاني اصطناعي.

بدأنا ندرك، في أيامنا، أن المكان الحقيقي واحد من أول عناصر الواقع لأن الشخصيات التي تتكلم وتنصرف، ليست وحدها من يحفر في ذهن المشاهد الأثر الصادق للأحداث. فالمكان الذي حدثت فيه مصيبة ما، يغدو شاهداً مُخيفاً عليها، وغیرَ منفصل عنها؛ إذ إن غياب هذا النوع من الشخصية الخرساء يُنقص في المسرحية شأن أعظم أحداث التاريخ.

فهل يجرؤ الشاعر على قتل «ريزيو»²²⁴ في مكان آخر غير غرفة «ماري ستوارت»²²⁴؟ وعلى طعن «هنري الرابع»²²⁵ في مكان آخر غير شارع

224 — Rizzio (1535-1566) كان أميناً للسِرِّ عند مغير دوق السافوا في إيقوسيا، ثم استقرَّ به المقام هناك، وصار مستشاراً عند ملكة البلاد «ماري ستوارت» (1542-1587)، ورجلها القفطل، فدسعت الحاشية بزوج الملكة «هنري دازلي» إلى الاعتقاد أن ريزيو يجب الملكة، فما كان من الزوج إلا أن قتل غريمه المزعوم أمام عيني الملكة في قصر هولبي رود. انظر: موسوعة برتي روبير، نفسه، ص 1567.

225 — هنري الرابع (1590-1610)، ملك الكلوا، هو ابن هنري الثالث اختلف مع البابا غريغوار السابع الذي عزله سنة 1076، وعصا هنري أمره، ودخل ألمانيا، وروما وتعاون مع عدو البابا الذي عينه امبراطوراً. وبعد موت البابا جاء خليفته ومارس عليه ضغطاً كانت نتيجته استعادة روما سنة 1093. مما قتل أبناء هنري على الثورة ضده، ليتشرد محزوناً ويقتل في مدينة ليج. المرجع السابق، ص 84.

«فيرونري»، تعوقه كلياً العجلات والعربات؟ وعلى حرق «جان دارك»²²⁶ إلا في السوق القديسة؟ أو على إيفاد دوق «غيز»²²⁷ إلى مكان غير قصر «بلوا» حيث أثار بطموحه غليان جمعية شعبية؟ وعلى إعدام تشارلز الأول²²⁸ ولويس السادس عشر إلا في هذه الساحات الكئيبة حيث يمكن أن نرى منها «ويست - هال» و«النادي «التويليري»»، كما لو أن مشانقهم تُستخدم قُرطاً لِقصرهم؟²²⁹

وليست وحدة الزمان بأصلب من وحدة المكان. فالحادث، المحصور بقوة في أربع وعشرين ساعة، مثير للسخرية بقدر ما هو مضمحل في الرواق. لكل حدث فترة الزمنية الخاصة، ومكانه الخاص أيضاً. ما أعجب أن نُصِّب جرعة الزمن نفسها على الأحداث كلها! وأن نطبق المقياس نفسه على كل شيء²³⁰ إنه لمن دواعي الصدم

226 - جان دارك (1412-1431)، قديسة كانت تفكس قصة سماعها لأصوات خارقة (صوت القديس ميكايل، والقديسة كاترين) تأمرها بأن تهب نفسها لفرنسا التي كان الإنكليز يحتلون الجزء الأكبر منها. وهكذا أفتت الملك برسالها السماوية، وراحت تقوض المعارك في سبيل تحرير بلادها. أسرها الإنكليز سنة 1430 وحاكموها بوصفها ساحرة تتعاطى الهرطقة، وتم حرقها حية في 29 أيار سنة 1431، في سوق مدينة «روان» القديسة. المرجع السابق، ص. 949-950.

227 - دوق غيز (1550-1588)، كان يُلقَّب بالمشعرج، كما كان مشهوراً بشجاعته. سقى للملك انتصارات كبرى على الأتراك، والألمان، وعند عودته إلى باريس لاقى شعبية عظيمة تشجعه، وقد سمح للملك أن يهرب من المدينة، لكن الملك أرسل يطلبه إلى مدينة «بلوا»، وقتله هناك. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 806.

228 - ذكرنا أن كرومويل هو الذي أعدم الملك تشارلز الأول، وتم إعدامه في ساحة يفضي إليها أو ينطلق منها نهج «ويت - هال».

229 - أما الذي أعدم لويس السادس عشر فهم رجال الثورة الفرنسية (روبسيير)، وذلك في الساحة الغربية لحدائق التويليري الواقعة بين الشانزيليزيه، ومتحف اللوفر.

230 - Campistron (1656-1723) كاتب فرنسي تعاطى كتابة الأوبرات، والغزليات، قُبِضَ عليه راسين.

إصرار الحذاء على أن يُدخِل الحذاء نفسه في الأقدام كافه. فإن تتصالب وحدة الزمان ووحدة المكان كقضبان قفص، وأن يُدخِل فيهما بفلسفة، وبأمر من أرسطو، كل هذه الأحداث، وهذه الشعوب، والصور التي تعريها العناية الإلهية على أوسع كتلة من الواقع! فهذا يعني تشويهاً للناس وللأشياء، وإغضاباً للتاريخ. ونُقل بعبارة أفضل: ذلك كله سيموت أثناء العملية؛ وهكذا يصل المشوّهون المذهبيون إلى نتيجةهم الطبيعية: ما كان حياً في التاريخ يموت في التراجيديا. لهذا السبب، لاينغلق قفص الوحشَيْن غالباً، إلا على هيكل عظمي.

وفيما لو تمكّنت أربع وعشرون ساعة أن تكون مشمولة بساعتين، فمن المنطقي أن أربع ساعات يمكن أن تشمل ثماني وأربعين ساعة. إذاً وحدة الزمان عند شكسبير لن تكون هي ذاتها عند كورينه. يا للشفقة!

ومع ذلك، ها هي المازعات، البائسة التي يصطنعها الحسد والرتابة والسطحية مع العبقرية، منذ قرنين! وبهذا تنبئنا حدود اندفاع أعظم شعرائنا. وقصصنا أجنتهم بمقصد وحدتي (الزمان والمكان). وماذا أعطونا بدل ريش النسر المقصودة من كورينه وراسين؟ أعطونا «كامبيسرون».

نحن نتصور أنه يمكن القول: في تغييرات الديكور المعهودة جداً، شيء ما يشوِّش المشاهد ويُغيِّبه، ويُركِّد في وعيه أثراً من التألق؛ ومن الممكن أن تتطلب عمليات العقل المتفادّة من مكان إلى مكان آخر، ومن زمن إلى زمن آخر، عروضاً

.. إلى دوق فاندردم فتجح في أبراته، وتحسن وضعه الاجتماعي. ولكن معظم المزيّنات التي كتبها آلتا إلى السيان فاسلوب كامبيسرون ذي الروح الرعوية، لم يجسد سوى المشاعر المصطنعة التي لا قيمة لها، ولا يمكن أن تُقارن بما جاء به راسين وكورينه. انظر: معجم بورداش، نفسه، ص 141.

مضادةً لتصويب المشاهد بالبرود؛ ويجب الخوف أيضاً من ترك ثغرات في مكان حدث ما، تمنع عناصر المسرحية من التزامط العضوي فيما بينها، وفوق ذلك تلبّل المشاهد لأنه لا يتسبب حساب ما يمكن أن يحدث في هذه الفراغات.... لكن هنا بالتحديد صعوبات الفن، إنها من تلك العقبات الخاصة بهذه الموضوعات أو تلك، التي لا نستطيع أن نعدل بالحكم عليها قطعاً. على العبرة أن قلّها، وليس على كُتّيب تقعيد الشعر Les Poétiques أن تمنعها.

قد يكفي، في الختام، لبيان عبثية قاعدة الوحدانيين، سبب أخير مأخوذ من أحشاء الفن. إنه وجود الوحدة الثالثة، وحدة الحدث، وسابها التي يقبلها الجميع لأنها ناتجة عن حقيقة: فلا العين ولا ذهن البشريان قادران على الإحاطة بأكثر من كل واحد في الوقت نفسه. هذه الوحدة ضرورية بقدر عدم جدوى الوحدانيين الآخرين، فهي التي تستلّ وجهه نظر المسرحية، والحال أنها، حتى بذلك، تستبعد الوحدانيين المذكورين، ولا يمكن أن توجد في المسرحية ثلاث وحدات، إلا إذا أمكن وجود ثلاثة أفاق في لوحة واحدة. وفضلاً عن ذلك، لنحتسب من أن نخلط بين وحدة الحدث وبساطته. لأن وحدة الحدث لا تنشر، في أية طريقة، الأحداث الثانوية التي ينبغي أن يقسم عليها الحدث الرئيس. يجب فقط أن تمنع أدب هذه الأجزاء الخاصة بحداقة الكل، دون توقّف إلى الحدث المركزي، وتحتجّج حوله في مختلف المراتب، أو بالأحرى، على سائر أصعدة المسرحية. إن وحدة الحدث، هي قانون المنظور في المسرح.

سيصرخ الرقيب على الفكر: لكن عبقريات كبرى تعلّمت، مع ذلك، القواعد التي ترفضونها! - أجل، بل للأسف! وماذا كان بإمكان هؤلاء الرجال الرائعين أن

يفعلوا إذاً لو تركوا يفعلون؟ إنهم، على الأقل، لم يقبلوا قيودكم دون مقاومة. يجب أن نرى كم جاهد بيير كورنيه، المنزعج في بدايته من أجل راعته «السيد»، ضد «ميريه»²³¹ و «كلافيري»²³² و «دويناك»²³³ و «سكوديري»²³⁴ وكم أهمل،

231 - Mahet (1604-1686) شاعر مسرحي فرنسي، وضع لمسرحيته الواجبيلية «سيلفانير» مقدمة جعلت منه مبتدع قواعد المسرح الكلاسيكي وذلك سنة 1631، وفي سنة 1634، كتب مسرحيته «سوفلوب» بحسب تلك القواعد، وتعتبر أول مسرحية كلاسيكية، مع أنها تخالف القواعد في أكثر من ناحية؛ لأنها أصلاً تقوم على حدثين متباينين، ولأن أبطالها يتحملون الألم دون مقاومة باسم مبدأ آتياً كان، حيث يشعر المشاهد بالشفقة لا بالرهبة. لذا يرى النقاد أن «ميريه» كان يعرف ما ينبغي أن تكونه الواجبيلية، إلا أن موهبته الأقل بكثير من موهبة كورنيه لم تسعفه ليتقدم على خصمه. انظر: معجم بورداص، نفسه، ص 472.

232 - Claveret (1590-1666) كاتب ومحام فرنسي، كان صديقاً لكورنيه، ثم اختلف معه إثر الخصومة التي دارت حول مسرحية «السيد». كان أول من أدخل وحدة الزمان إلى الكوميديا، ركز كثيراً على ترابط المشاهد، وذلك في كتابه «الروح القوية» (1630-1631). مسرحياته كلها مفقودة انظر: معجم تاريخ الأدب، وموضوعاته، وتقنياته، لاروس، المجلد الأول، باريس 1985، ص 341.

233 - d'Aubignac (1604-1676) من ذكره، ونضيف هنا أنه أثر في الحياة الأدبية لعصره. كان مقرباً من ريشيليو الذي كلّفه بوضع مخطط لتطبيق الكتابة المسرحية، وكتب كتاباً سنة 1657 بعنوان «ممارسة المسرح» كما وضع كتاباً آخر بعنوان «مشروع لإصلاح المسرح الفرنسي» سنة 1640. اعتبر أن المشاهدة جوهر المسرح، وأن الالتزام بالوحدات الثلاث يقدم فائدة عظيمة للمسرح وللجمهور. انتقد كورنيه، مع أنه كان في البداية لصالحه. انظر: معجم بورداص، نفسه، ص 40.

234 - Scudery (1601-1667) كاتب مسرحي فرنسي كان ضابطاً في الحرس الفرنسي، كتب حوالي خمس عشرة مسرحية فاصرة عن تحقيق حبكة نفسية حقيقية، وتعرّ عن موهبة ضئيلة، حتى لو اعتبرنا نجاحه النسبي في مسرحيته الهزلية «الغشاش المصائب» (1633)، وفي مسرحيته الواجبيلية - الكوميديية (الحب الطغواني)؛ فهو يعزل على مشاهبة للواقع أكثر من تعويله على فن صناعة الحكمة، ربما لأنه التزم التزاماً مطلقاً بالكتابة وفق مقتضى القواعد، ولذلك سُمي بطل الواجبيلية «المقدّرة» -

فيما بعد، تعسّفات هؤلاء الرجال الذين ثأروا من أرسطو كما يقول ينبغي أن نرى كم يقال له، ونستشهد بنصوص ذلك العصر: «أيها الشباب، يُدب العلم بقدر التعليم، وإذا لم تكن على الأقل مثل «سكاليجر»²³⁵ أو «هنسيوس»²³⁶، فهذا لا يُحتمل، ويحتاج كورنييه ويسأل إن كان يُراد إزالته إلى ما دون «كلود»²³⁷ بكثير، هنا يشير «سكوديري» بخزيا من التسالي وبأكبر «هذا الأعظم من مؤلف السيفد بثلاث مرّات»، بالكلمات المتواضعة التي يأبها «لوتاس»²³⁸ أعظم رجل في عصره، بتمجيد أجمل مؤلفاته، ضد أكثر أنواع التوبيخ حسنة وقلّما، التي رئيسا لن

سـ أو المقعدة»، وكذلك كان بطل المعركة التي خاضتها الأكاديمية ضد مسرحية «السيفد» لسـ «كورليه». النظر: المرجع السابق، نفسه، ص725.

235 Scaliger - (1538-14) كاتب فرنسي - إيطالي عُرف بالتحايد الإنساني، وبردة على «إيراسم» الذي كان يعتبر مع أتباعه - أن شيشرون نموذج الخطابة الأول، ولكن أهم ما ميّز «سكاليجر» كتابه «الشعر» الذي قدّم فيه مفهومه عن الشعر وقواعد الراجيديا، ولاسيما قانون الوحدات الثلاث. وكان هذا الكتاب تمهيداً للممارسة الكلامية، ويوضع جنباً إلى جنب مع كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وكتاب «فن الشعر» لهوراس. النظر: معجم بورناس، نفسه، ص. 719-718.

236 Heinsius - (دانييل)، (1655-1580)، فيلسوف ومؤرخ إنساني Humaniste ليرلندي، كتب الشعر اللاتيني، ونشر دراسات عن مجموعة من المؤلفين القدماء، كما منظر سيرة حياة ملك السويد غوستان أدولف له كتاب «تأسيس الراجيديا»، النظر: موسوعة بوتني روبر، نفسه، ص837.

237 Claveret - لم نجد له ترجمة في الموسوعات التي بين أيدينا: الموسوعة الفرنسية وموسوعة بوتني روبر، ومعجم تاريخ الأدب ومرحواته وتقياته، وموسوعة لاروس. ويظهر من السياق أنه كاتب مسرحي مغمور سعى سكوديري في أثناء هجومه على كورليه ليجعل منه كاتباً أميلاً.

238 Le Tasse - (1595-1544) شاعر إيطالي عاش طفولة صعبة، كما عاش تشرداً مأساوياً نتيجة خلل في عقله لم يمنعه رغم كل شيء عن كتابة أجمل القصائد الغنائية والمسرحيات كتـ «الأميتا» ومسرحية «الأيام السبعة لخلق العالم» (المنشورة بعد موته 1607)، و «القدس المفضّوة» النظر: موسوعة بوتني روبر، نفسه ص1782.

تُعاد أبدأ. ويُضيف أن السيد كورنيه يشهد جيداً بهذه الأجوبة على أنه بعيد عن اعتدال هؤلاء المؤلفين الممتازين بقدر ما هو بعيد عن جذرائهم». ويجرؤ الشاب المغبون بحق وتلطف، على أن يُقاوم، وحينئذ يُعيد «سكوديري» الكرة، فيدعو لنجدته الأكاديمية الموقرة: «يا قضايتي، انطقوا بِحُكم جدير بكم، يجعل أوروبا كلها تعرف أن «السيد» ليست إطلاقاً الرائعة الأدبية لأعظم رجل في فرنسا، إنما هي الأقل حصافة بين مسرحيات «كورنيه» نفسه. ينبغي أن تحكموا بذلك، ومن أجل عزتكم خاصة، وعزة أمتنا عامة التي تهتم بالمسرحية: على اعتبار أن الأجناب الذين يُمكن أن يشاهدوا هذه الرائعة الجميلة، وفي تراثهم أمثال «لوتاس» و «غاريني»²³⁹ سيعتقدون أن كبار كتّابنا ليسوا سوى مُتدربين. إن في هذه الأسطر التعليمية القليلة كامل النهج الأبدي للروتين الحافظ على الموهبة الوليدة، الذي لايزال مستمراً في أيامنا، السدي ألحق صفة غريبة بالمحاولات الأولى للورد «بايرون»²⁴⁰ مثلاً. و

²³⁹ - Guarini (1612-1538) شاعر إيطالي، اشتغل في الحقل السياسي وكان مبعوثاً عدة مرات، كتب الشعر، والرسائل الأدبية، والمسرحيات الكوميدية - الدراجيدية الشعرية خاصة، ومن أهمها ما استوحاه من «الأميتا» وهي «الراعي الوفي» (1590-1583). انظر: المرجع السابق، ص 789.

²⁴⁰ - Byron (1824-1788) الشاعر الانكليزي المعروف، عاش طفولته في إيقوسيا التي لم يزد تنامي الكالفينية فيها إلا سوداوية وكآبة. كان ذا طبع غريب وعدواني، وتفاقم يأسه عندما لم تُلاقِ محاولاته الشعرية الأولى صدىً جيداً بين الناس. وقد لار لنفسه، بطريقة ما، عندما ألف كتاباً يتضمن مجموعة أشعار مrojة، ومقالات تحت عنوان «ساعات تسلية» (1808). على أن ما سطر شهرته الأدبية كانت قصيدته «الفارس هارولد» المكتوبة تباعاً سنة 1812، 1816، 1818. الذي يقول الناقد «أوبيه» عن بطلها المتمرد، الكاره للبشر، والمتقزز دوماً، والمجسّد للشاعر بايرون، إنه نموذج للروح الشائرة، وتجسيد لداء العصر. واعتبرت بحق ملحمة رومانتيكية. وتنابت نجاحاته وخطب إعجاب شيللر السدي أرشده إلى قراءة ووردورث، وبين عامي 1821 و 1824، كتب رائقته الساخرة «دون جوان» -

«سكوديري» يقدم لنا الخلاصة. وهكذا، فمؤلفات الفنان السابقة دائماً تفضّل على الحديثة، للبرهان على أنه ينحدر بدل أن يصعد، إذ توضع مسرحياتنا «ميليست»²⁴¹ و «رواق القصر»²⁴¹ فوق مسرحية «السيد»؛ ثم يوضع الأموات على رؤوس الأحياء: كورنيه مرجوم مع «ناسوس» وغاريبي (غاريني)، كما سترجم «راسين» فيما بعد، مع كورنيه وفولتير مع راسين، مثلما نرجم اليوم كل من يرتفع، مع كورنيه، وراسين وفولتير. النهج بال كما نرى، إنما يتحتم أن يكون جيداً؛ لأنه لايرال نافعا. ومع ذلك، فشيطان الفنان لا يني يتنفس. وهنا ينبغي تقدير مهذار هذه التراجيكميديا، كما يقدّره «سكوديري»، المدفوع إلى النهاية، يعنّفه ويسمي معاملته، مثلما ينزع القناع عن مديعته «التقليدية». دون شفقة، وكما «ثيري» مؤلف «السيد» «كيف يجب أن تكون المشاهدة، يسبب أرسطو، الذي يشرح ذلك في الفصلين العاشر والسادس عشر من كتابه «فن الشعر»، وكما يصعق كورنيه، بهذا ال «أرسطو» ذاته «في الفصل الحادي عشر من كتابه «فن الشعر»، الذي نرى فيه إبانة مسرحية «السيد»! يصعقه بـ «أفلاطون» (في الكتاب العاشر من كتابه «الجمهورية»)²⁴² وبـ «مارسولان»²⁴³ (في الكتاب السابع والعشرين؛ ويمكن أن نراه)، وبتراجيديات

«وكان يكتب في الوقت نفسه مسرحيته «قبايل»، و «الأرض والسماء». امتد تأثيره إلى الحركة الرومانتيكية الفرنسية (دولاكروا، برليوز)، والنضم إلى حركة تحرير اليونان، وحارب ضد الاتراك، وقتل في إحدى المعارك. انظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص 311.

241 – Melite (1629) و galerie du palais (1632) مسرحيات لـ «كورنيه» منهاهما الفني أدنى بكثير من مستوى مسرحية «السيد» التي سبّحت الخصومة التي يوردها هيغو.

242 – هذا الجزء من الجمهورية، وهو الجزء الأخير، يختص لنظرية الفن وقواعده وإمالياته. انظر: أفلاطون، الجمهورية (بالفرنسية)، باريس 1969، ص. 305-335.

243 – القديس «مارسولان» شغل منصب البابا في روما منذ سنة 296-304، واستشهد في -

«نيوبيه»²⁴⁴ و «جوفته»²⁴⁵؛ ومسرحية «آجاسكس» لـ «سوفوكليس»؛ و «عمشال يوريبيلدس»؛ وبـ «هنسيوس»؛ في الفصل السادس من : تأسيس التراجيديا؛ و بـ «سكاليجر» الابن في أشعاره؛ وأخيراً «بعلماء القانون الكنسي، وبالفقهاء، وبصفتهم نبلاء». كانت الحُجج الأولى موجهة إلى الأكاديمية، والحجة الأخيرة إلى الكاردينال. وبعد الانتقادات جاء الحدث الطارىء. وكان لأتباع من قاضي للفصل في القضية. وهكذا كان القرار لـ «شابلان». إذ كورنيه يرى نفسه مُداناً، كان الأسد ملجوماً، أو أن الزاغة (نوع من الغربان) كانت متوفة، إذا تكلمنا بلغة تلك الأيام. والآن ها هو الجانب المولم من هذه المسرحية الساخرة: بعد أن قطعت هذه العبقرية الحديثة جداً، والمغناة تماماً من العصر الوسيط ومن إسبانيا، والجمرة على أن تكذب على ذاتها، وعلى أن تلقى نفسها في القديم، منذ انطلاقتها الأولى، وبهذه الطريقة، ستقدم لنا هذه الـ «روما» الإسبانية الجلييلة دون تناقض. لكن حيث لا توجد روما الحقيقية ولا «كورنيه» الحقيقي، وربما يُستثنى من ذلك في مسرحية «نيكوميد» التي سخر منها العصر الأخير بحجة بسبب لونها المكابر والساذج.

وكان راسين يشهر بالقرف نفسه، دون أن يُبدي، مع ذلك، المقاومة ذاتها. إذ

... عهد «ماكسيميليان». انظر: موسوعة لاروس، المجلد الرابع، نفسه، ص1953.

244 - Niobe بنت تانتالوس وزوجة «أمفيون»، كانت متطرفة، ومذمومة، ولذلك قتل أبو للون أولادها ولم ينج منهم سوى «كلوريس» التي أنجبت «لستور». انظر: موسوعة بوتلي روبر، نفسه، ص1324.

245 - Jephte، قاضي بني إسرائيل، الذي التزم على العمولين، وكان نازر على نفسه أنه - فيما لو التزم - سبضحي بأول شخص يلتقيه، وكانت ابنته هي ذاك الشخص. فشحي بها. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص952.

لم يكن، لا في عبقريته، ولا في طبعه، يملك شراسة كورنيسه الأنوفة. كان يرتشح بدمت، ويترك لازدراءات عصره مرثيته الرائعة²⁴⁶ «أستير» وملاحمته الفتانسة «أتالي». وهكذا يُعتقد أنه لو لم يكن عصره قد شلّه كما شلّه بأحكامه المسبقة، ولو كان أقلّ تعرضاً للإصابة بالمتسفة الكلاسيكية، لما أعوزه إطلاقاً أن يلقي في مسرحيته بـ «لو كُيست»²⁴⁷ ميين «ناريس»²⁴⁷ و «نيرون»²⁴⁷، ولا نفى، على الأخص، إلى الكواليس هذا المشهد الرائع للمأدبة حيث يضع تلحين «سيتيكا» السّم إلى «بريتانيكوس»²⁴⁷ في نخب المصالحة. لكن هل بالمستطاع أن نطلب إلى العصفور أن

246 - أستير (حوالي 300 ق.م) ورد ذكرها في العهد القديم (انظر الكتاب المقدس، سفر أستير، ص. 779 - 792)، وتوحي قصتها بالجماعات اليهودية التي بقيت منتشرة في أصقاع الامبراطورية الفارسية، رغم أن الملك كورش سمح لليهود بالعودة إلى فلسطين في عهد «أخشو بروش» الذي ملك من الهند إلى كوش، وقعت أستير أسيرة بعد انتصار هذا الملك في «الامين»، وكان معها عُمها مردوشوش. فتزوجها الملك، ولم يوافق مردوشوش على أن تحكي أستير عن أصلها. وكان هامان وزير الملك يكسره اليهود، فطلب من الملك أن يقوم بقتلهم. فما كان من أستير إلا أن تعلن عن أصلها اليهودي، مما قلب الأمر ضد هامان الذي أذن الملك بقتله وقتل جماعته. وهكذا نجى بنو إسرائيل. وهذا هو موضوع مسرحية «أستير» (1689) جان راسين. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 355.

247 - يتحدث هيفو هنا عن مسرحية «بريتا ليكوس» (1669) ليراسين: بريتا ليكوس هو ابن الامبراطور كلوديوس والملكة ميلين التي ماتت، فتزوج كلوديوس من «آغريين» وبنيت ابناً «نيرون». ولما مات الامبراطور، دفعت بابنها ليتولى العرش، ونجّاهت الحق الشرعي لـ «بريتا ليكوس» وذلك سنة 54 م، وبعد عام، مات بريتا ليكوس إذ سقته «لو كُيست» السّم. أما راسين فقد عاش في عهد نيرون على أنه التي راحت تهتده بأرجاع الحق إلى أصحابه، وعلى حين كان «بريتا ليكوس» وحيداً مع حديقته ناريس، الذي لم يكن سوى عدوّ لبها صديق، كان نيرون يُغريه بالمصالحة ليعتصم من قلبه الطيب، وكرم أخلاقه. فبريتا ليكوس ضحية نفسه قبل كل شيء. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 167 - 169.

يطير تحت الإناء الغازي - ومع ذلك كم من الجماليات يُكلفنا أصحاب الذوق من «سكوديري» حتى «لا هارب»! لقد كان بالإمكان تأليف عمل جد جميل من كل ما ييسه إلهامهم العقيم وهو في مهده. وفوق ذلك، عرف شعراؤنا الكبار أيضاً كيف يفجرون عبقرتهم رغم هذه المضايقات، كلّها. فغالباً ما ذهبت إرادة حبسهم ضمن جدران المذاهب والقواعد أدراج الرياح. لقد حملوا معهم، إلى قمة الجبل. كما فعل العملاق العبري، أبواب سجنهم.

ورغم ذلك يُردّد، وسُردّد أيضاً لبعض الوقت دون شك القول:

- اتبعوا القواعد! قلّبوا النماذج! القواعد هي التي صاغت النماذج!

- لحظة! هناك، في هذه الحال، نوعان من النماذج، النماذج التي صُنعت بحسب القواعد، وقبلها، تلك التي سُنّت القواعد بحسبها. ففي أية الفئتين ينبغي على العبقرية أن تبحث عن مكان؟ ومع أنه من الصعب دوماً التواصل مع الأديباء، أليس من الأفضل ألف مرة أن نعطيهم دروساً بدلاً من تلقّي دروسهم؟ ثم ما التقليد؟ هل يساوي انعكاس الضوء الضوء نفسه؟ والقمر التابع الذي يدور في النطاق ذاته هل يساوي النجم المركزي المولّد؟ إن فرجيل مع شعره كلّه ليس إلا قمرًا في مدار هوميروس.

إذاً من نُقلّد؟ - القدماء؟ لقد بيّنا للتوّ أن مسرحهم لا يتطابق إطلاقاً مع مسرحنا. ومن جانب آخر، إن فولتير الذي لم يكن يهتمّ بشكسبير لا يهتمّ أيضاً بالإغريقين. وسيقول لنا لماذا: «لقد جازف الإغريق بمشاهدة ليست أقلّ إثارة لنا.

هيبوليت²⁴⁸، الضخم إثر سقوطه، راح يمسكُ جروحَه مُثْلَقاً صرخات اليمسة. فيلوكتيت²⁴⁹ يقع في منافذ معاناته، ودم أسود يسيل من جرحه، وأوديب²⁵⁰ الغطى بالدم الذي لا يزال يقطر من بقية عينيه اللتين كان قد فقأهما، يشكو من الآلة الناس. وتسمع صرخات كليتمسترا التي يأنجها ابنها، وأكثرًا تصرخ على المسرح: «اضرب، لا تُراعها، فهي لم تُراع والدنا.» وبروميثيوس مربوط على صخرة، مع مسامير مدقوقة في بطنه وذراعيه. وتُجيب الجنيتات على الطفل المدمسي لـ «كليتمسترا» بولولات لا رابط بينها... لقد كان الفن في طفولته زمن أسخيلوس

248 - شخصية إسطورية وأدبية يونانية . وهو ابن «تيزيه» من إحدى الأمازونيات. وقعت «فيدر» زوج والده تيزيه بهيخه، فلحقها عنه ورفض، فاتهمته أنه اعتدى عليها أثناء غياب والده، فلعه والده، وسلط عليه عملاقاً بحرياً عندما رآه خيول هيبوليت تبحث خبره هالكة، وداسته لعات. وكانت قصته هذه موضوع مسرحية «هيبوليت حامل الناج» (428 ق.م) ليوريبيدس الذي صورّه وحيداً وحدة الصوفيين يجب الصيد وركوب الخيل، تُعريه فيدر، يُعرض عنها دون أن يحير والده، وساعة اكتشاف السرّ وتهجم والده عليه، لا يُجيبه إلا بالكلام اللبق الرفيع، فيزداد غضباً ويتهمة بالغايق . انظر: معجم الشخصيات - نفسه - ص484.

249 - شخصية إسطورية تعود أصولها إلى «تساليا» وهو الذي أشعل الحرق على جبل «أوديا» كي يضع حداً لآلام هرقل. وقد منحه هرقل مكافأة على ذلك، سهاماً مبتلة بدم أفعى الهيدرا. قاد سبعة قوارب إلى طروادة، وأصيب في الحرب، وتلفتت جراحه، وفاحت منها روائح كريهة، فأهمله اليونانيون. لكن الآلهة أوحى إليهم أن طروادة ستظل منيعة عليهم حتى يأتي فيلوكتيت، وهكذا أتوا به، وقتل باريس بسهم من سهامه ووضع لنهاية للحرب. ذكره هوميروس في الإلياذة، (انظر: ترجمة سليمان البستاني، الجزء الأول ص300). كما كتب حوله كل من أسخيلوس ويوريبيدس، ولكن مسرحيتهما اللتين تحملان عنوان «فيلوكتيت» مفقودتان. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص783.

250 - عندما اكتشف أوديب حقيقة أنه قتل أباه وتزوج من أمه، فلقا عينيه. انظر: من الأدب التمثيلي اليوناني، مسرحية أوديب الملك، 189 - 254.

كما كان في لندن أيّام شكسبير. «أيها المعاصرون؟ آه! قلّدوا التقليد العفوي! لكن سيُعرض علينا أيضاً بالقول: يدر أنكم لا تنتظرون، بطريق فهمكم للفن إلا شعراء كباراً، وتعوّلون دوماً على العبقرية؟ ونحيب: - الفن لا يعوّل أبداً على السطحية. لا يطلب منها شيئاً، ولا يعرفها، وهي غير موجودة بالنسبة إليه؛ لأن الفن يقدّم اجنحة لا عكازات يا للأسف! لقد اتبع «دوبينيكا» القواعد، وحاكى «كامبيسزون» النماذج. ما علاقة الفن بذلك! الفن لا يشيد صرحه إطلاقاً من أجل النمل. بل يترك النمل يبي منمّنته، دون أن يعلم فيما إذا كان سيسند على قاعدته، هذا التقليد الساحر ليصرّحه.

يضع نقاد المدرسة السكولاستيكية شعراءهم في مكانة متميّزة. فمن جهة، يصرخون بهم دائماً: قلّدوا النماذج! ومن جهة أخرى اعتادوا على إعلان أن «النماذج لا تقلّد»! والحال أن عمّالهم (شعراءهم) إن وصلوا، بعد عناء، إلى تمرير بعض المسودّات المعكوسة الباهتة في هذا المطبق، وبعض النسخ العديمة اللون المنسوخة عن أعمال العلّمين الكبار، يصرخ هؤلاء العاقون، في امتحان تبخيس (الأعمال المذكورة) الحديث تارة: «هذا لا يشبه شيئاً»، وطوراً: «هذا يشبه كلّ شيء»، ومن خلال منطق مصطنع عمداً تصير كلّ من الصيغتين نقداً.

فلنقل إذاً وبجراحة. الوقت حان، وسيكون غريباً أن الحرية كما النور تتوغل في كلّ شيء، في ذلك العصر، باستثناء ما هو بالفطرة أكثر حرية في العالم، أي موضوعات الفكر. فلنهدّم النظريات، والنقاد، والمذاهب. ولنزعم أرضاً هذا الجصّ القديم الذي يخفي واجهة الفن! إذ ليس هناك قواعد، ولا نماذج، أو بالأحرى، لا توجد قواعد أخرى تخلّق فوق الفن بأكمله غير القوانين العامة للطبيعة، والقوانين

الخاصة التي تنتج، لكل تأليف، من شروطٍ وجردٍ خاصة بكل فنّان. بعضها خالد، وداخلي، وباقي، وبعضها الآخر مُتغيّر، وخارجي ولا يُستخدم سوى مرّة واحدة. الأولى هي الدعامة التي تسند المنزل؛ والثانية هي الإسقالة التي تستخدم لبنائه، والتي نعيد صنعها في كلّ بناء. وفي النهاية، قوانين الطبيعة هي هيكل المسرحية، والقوانين الخاصة هي كساؤها. فضلاً عن أن هذه القواعد ليست مكتوبة في كتب فنّ الشعر. ولم تخطر ببال «ريشليه»²⁵¹. والعبرة التي تكتشف أكثر مما تتعلّم، تستخلص، من أجل كلّ مؤلّف، القوانين الأولى من النظام العام للأشياء والقوانين الثانية من مجموع الأفراد المعزول الذي تُعالجه، ليس على طريقة الكيميائي الذي يُشعل موقده، وينفخ ناره، ويُسخن بوتقته، يخلّ ويخطّم، إنّما على طريقة النحلة التي تطير بأجنحتها الذهبية، وتخطّ على كلّ زهرة، وترشف منها عسلها، دون أن يفقد كأس الزهرة شيئاً من بريقه، وتؤنّجها شيئاً من عطّره.

إن الشاعر، ولتؤكد هذه النقطة، لا ينبغي أن يأخذ نصيحة إلا من الطبيعة، ومن الحقيقة، ومن الإلهام الذي هو حقيقة وطبيعة أيضاً. يقول لوب دوفينا:²⁵²
 عندما ينبغي أن أكتب مسرحية كوميدية،
 Quando he de escribir una comedia,
 أقفل أبواب المفاهيم بعشرة مفاتيح.
 Encierro los Precepros con seis llaves.

251 - Richelet (1631-1698)، عالم لغوي فرنسي، ألّف معجماً عن اللغة الفرنسية في القرن السابع عشر. انظر: موسوعة بوتي، روبير، نفسه، ص1558.
 252 - Lope De Vega (1562-1635) شاعر مسرحي كوميدي إسباني كتب /1800/ مسرحية كوميدية بقي منها /470/ مسرحية، كما كتب /400/ قصيدة دينية بقي منها ستون فقط. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص1105.

ولكني نقفل باب الإرشادات فعلياً، ليس كثيراً علينا ستة مفاتيح. فليكن الشاعر، بمنحى على الخصوص، من تقليد أي كان، شكسبير كموليير، وشيللر ككورنيه. فإن استطاعت الموهبة أن تتخلّى عن طبيعتها إلى هذا الحد، وتترك أصالتها الذاتية هكذا جانباً، لتتحول إلى عبقرية أخرى، فسُتفقد كل شيء في تمثيل دور «سوزي»²⁵³. فالإله هو الذي يجعل من نفسه خادماً. ينبغي أن تنهل من منابع البداية. إنه التسع عينه، المنتشر في الزينة، الذي يولد أشجار الغابة كلها، المتنوعة جداً من القشرة إلى الثمار والأوراق. والطبيعة نفسها هي التي تغذي العبقريات المتباينة، وتخصبها. الشاعر الحقيقي شجرة يمكن أن تعصف به سائر الرياح، وترويه كل السراقي، يحل مؤلفاته كأنها ثمار، مثلما كان مؤلف الخرافات يحمل خرافاته. فما فائدة الارتباط باستاذ؟ وما فائدة الالتصاق بنموذج؟ إن من الأفضل أن يكون الفنان شجرة عوسج، أو شوك، تغذي الأرض التي تغذي شجرة الأرز، والنخيل، من أن يكون نباتاً متطفلاً على هذه الأشجار الكبيرة. فشجرة العليق تعيش، أما الفطر فيبقى خاملاً. ثم إننا لانصير نحن أنفسنا كباراً بالعصارة التي نمتصها من هذه الأرز، وهذه الدخلة، مهما كانتا عملاقين. ولن يصير المتطفل على العملاق أكثر من قزم. ومهما بلغت ضخامة السنديانة، فلن تستطيع أن تغذي أكثر من نبات الهدال المتطفل.

ولا يلتبس علينا الأمر، فإذا استطاع بعض شعرائنا أن يكونوا كباراً، حتى

253 - شخصية في مسرحية «أمليون» (214م) لـ «بلوتوس»: سوزي خادم عند أمليون الذي اغتد الإله جوبيتر شكله ليغوي زوجته الكميثا، كما اغتد الإله «ميركير» شكل سوزي ومنعه من دخول بيته بحجة أنه ليس هو سوزي، وأقنعه بالعصا أنه لا يدعى سوزي. وأخيراً يشك سوزي بنفسه، وينصاع للأمر؛ لأنه - في حقيقته - خادم، وكاذب، وشقي. وقد اقتبس مولير كوميدته «أمليون» (1668) عن هذه الكوميديّة. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 919.

وهم يُحاكون غيرهم، فلأنهم، وهم يُطاولون الشكل القديم، غالباً ما أصغوا للطبيعة ولعبقريتهم، وكانوا يعبرون عن ذواتهم في ناحية ما. أغصانهم تتسلق على الشجرة النخורה، لكن جذورهم تنمو في أرض الفن. لقد كانوا شجرة لبلاب، لانبثاق الهدال. ثم جاء المقلدون الإمعة، الذين لا جذور لهم في الأرض، ولا عمق في الروح، وكان ينبغي أن يقفوا عند حد التقليد. فبعد مدرسة أثينا، مدرسة الإسكندرية، كما يقول شارل نوديه. عندئذ خاضت السطحية، وتكاثرت كتب فن الشعر، المزججة جداً للعبقرية، والمريجة جداً للسطحية. وقيل: كل شيء قد تم خلقه، ومنع الله من أن يخلق غير مولير وكورنيه. ووضعت الذكورة في مكان الخيال. وسوي الأمر برفعة: وثمة حكيم لهذا. إذ يقول «لاهارب» يفتته الساذجة: التخليع يعني في جوهره التذكّر من جديد.

ما شأن الطبيعة إذا؟ الطبيعة والحقيقة. - والآن، وبغية بيان أن الأفكار الجديدة، بعيداً عن تهديم الفن، لا ينبغي إلا بناء من جديد بصورة أمثل، وأفضل تأسيساً، فلنحاول أن نعين الحد الذي لا يمكن تجاوزه، والذي يفصل، في رأينا، بين الواقع الفني، والواقع الطبيعي. إذ لا نعدم الطيش في الخلط بينهما، كما يفعل بعض أخصائ الرومانتيكية المتقدمين قليلاً. فعلى حد ما يقول بعضهم، لا يمكن أن تكون حقيقة الفن الحقيقة المطلقة. لأن الفن لا يستطيع أن يقدم الشيء نفسه. فلنفرض، فعلياً، واحداً من البواعث اللاإرادية للطبيعة المطلقة، للطبيعة المرئية خارج الفن، على تجسيد مسرحية رومانتيكية، على مسرحية «السيد» مثلاً - سيقول من الكلمة الأولى: ما هذا؟ إن «السيد» يتكلم شعراً وليس من الطبيعي الكلام بالشعر - إذا، بماذا تريد. أن يتكلم؟ - بالنثر. - ليكن. - بعد لحظة: سيقول إذا كان منطقياً: - ماذا، إن «السيد» يتكلم الفرنسية؟ - حسناً؟ - الطبيعة تريد أن يتكلم لغته، وهو لا يعرف سوى الإسبانية. -

نحن لانفهم شيئاً من هذا، إنما لِيَكُنْ أيضاً. - أو تعتقدون أن هذا كل شيء ؟ لا أبداً؛
فقبل العبارة الإسبانية العاشرة ينبغي أن ينهض ويتساءل عما إذا كان «السيد» الذي
يتكلم هو «سيّد» الحقيقي، بلحمه وعظمه؟ بأي حق يأخذ الممثل المسمّى «يسير» أو
«جناك» اسم «سيّد». هذا زائف. - لاداعي إطلاقاً بالأ يطلب بعد ذلك، أن تُستبدل
الشمس بهذا المنحدر، والأشجار الحقيقية، والمنازل الحقيقية، بهذه الكواليس الكاذبة.
لأن المطلق ما إن يُمسك بتلابينا في هذا المنحى، حتى نعجز عن التوقف.

إذا ينبغي الاعتراف، تحت طائلة المطلق، أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان
كلياً. الطبيعة والفن شيان، وإلاّ فإن أحدهما أو الآخر لن يوجد. فللقنّ، قواعد
النحو، وعلم العروض، بين «فوجلاس» و«ريشليه». وله، بالإضافة إلى أكثر
إبداعاته نزوية، أشكال ووسائل تنفيذ، وعدّة كاملة للاستخدام. إنها مباضع بالقياس
إلى العبقريّة، وتجرّد أدوات بالقياس إلى السطحية.

يبدو لنا أن آخرين قالوا سابقاً: المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة. لكن إذا
كانت هذه المرآة عادية، ومسطّحة، ومتجانسة، فإنها لن تعكس من الأشياء سوى
صورة عاتمة، لامية فيها، صادقة، إلا أنها فاقدة اللون؛ ونحن نعلم كم تبهت الألوان
في الانعكاس البسيط. إذاً يجب أن تكون المسرحية مرآة تركيز تجمع الإشعاعات
الملوّنة وتكثّفها، دون أن تُضعفها، وتجعل من الومضة ضياءً، ومن الضياء شعلة.
عندئذٍ فقط تصير المسرحية فناً.

المسرح مركز نظر. كلّ ما يوجد في العالم، والتاريخ، والحياة، والإنسان، ينبغي
ويمكن أن ينعكس فيه، إنما بالعصا السحرية للفن. فالفن يتصفّح العصور، والطبيعة،
ويُمسائل الوقائع، ويجهّد لإعادة خلق واقع الأحداث، ولاسيّما واقع الأخلاق

والطبائع، الأقل توريشاً للشكّ والتناقض من الأحداث، ويرمّم ما اقتطعه كُتّاب
الحوليات، وينسّق ما عرّوه، ويستدرك ما فسّوه ويُصلحه، ويكمل نواقصهم
بتصورات تحمل طابع زمنيّ، ويجمّع ما تركوه مُتعثراً، ويرتّب لعبة أطفال العناية
الإلهية تحت الدّمي الإنسانية، ويغلّف الكلّ بشكّل شعريّ وطيبيعيّ معاً، ويعطيه حياة
من حقيقة وتُميِّز تولّد الإيمان، وروعة الواقع هذه التي تؤثر في المُشاهد، وفي الشاعر
أولاً؛ لأن الشاعر عامر الإيمان. وهكذا فهدف الفنّ إلهيٌّ تقريباً: إنه بعثٌ إذا صنع
تاريخاً، وإبداع إذا صنع شعراً.

يا له من شيء عظيم وجميل أن نرى مسرحية تنبسط بهذا الاتساع حيث الفن
يطوّر الطبيعة بقوة، أن نرى مسرحية حيث يسير الحدث في الختام، سيراً ثابتاً
وسهلاً، دون انبساط ولا اختناق. وأخيراً مسرحية يحقق فيها الشاعر هدف الفن
المتعدّد الأوجه تحقيقاً كاملاً، وهو فتح أفق مزدهج أمام المُشاهد، وإنارة داخل الناس
وخارجهم؛ إنارة الخارج بأقوالهم وأفعالهم، وإنارة الداخل بالمناجاة، والحوارات
الداخلية؛ وبكلمة واحدة، إنه نسجٌ لمسرحية الحياة ومسرحية الوعي في اللوحة ذاتها.

يلاحظ، بالنسبة لمؤلّف من هذا النوع، أنه إذا وجب على الشاعر أن يختار
موضوعاً من الموضوعات (وهذا واجب عليه)، فليس الجميل هو هذا الموضوع، إنما
هو المتميّز. ليس لأنه مناسب لخلق اللون المحليّ، كما يُقال اليوم، أي لإضافة بعض
البقع الصارخة هنا وهناك على مجموع زائف واصطلاحيّ ككثيراً. ليس ينبغي إطلاقاً أن
يكون اللون المحليّ على سطح المسرحية، بل في العمق، في قلب المؤلّف تماماً، من
حيث ينتشر إلى الخارج، من تلقاء ذاته، طبيعياً، ويتوزع بالتساوي على زوايا
المسرحية كلها، كالنسج الذي يصعد من الجذر إلى أعلى ورقة في الشجرة. ينبغي أن

تكون المسرحية مُشرَّبة، على نحو جذري، بلونِ العصور، ينبغي، بمعنى من المعاني، أن تكون في هوائها إلى حدٍّ لانشعر عنده أننا غيَّرنا العصر والجوَّ إلا عند دخولنا لرؤيتها، وعند خروجنا منها. وللوصول إلى هذه النتيجة لأبَدٍ من إجراء بعض الدراسات، وبذل بعض الجهود، وهذا أفضل ومن الخير أن سُبِّلَ الفن مزروعة بالعليق الذي يراجع أمامه كلُّ شيء ما عدا الإرادات القوية. إن هذه الدراسة المدعومة بإلمام متوقِّد هي التي تحمي المسرحية من آفة تقتلها: الشائع *Le Commun*. الشائع عيبُ الشعراء قصَّار النَّظَر والنَّفْس. فبحسب هذه النظرة إلى المسرح، يجب أن تُقَادَ كلُّ صورة إلى سيمَّتها الأكثر بروزاً، والأكثر فردية، ودقة. فالشائع وحتى المبتذل يجب أن يكون ذا ميزة. ولا ينبغي أن يكون أيُّ شيء مُهمَّلاً. والشاعر، كالإله، حاضر في كلِّ مكان من مؤلفه. والعبقريَّة شبيهة بالرقاص الذي يطبع الرسم الملكي على قطع من النحاس، وعلى النقود الذهبية.

نحن لانزدد، وهذا قد يبرهن أيضاً للناس الصحيحي الإيمان على ضآلة ما نبحث عنه في تشويه الفن، نحن لانزدد إطلاقاً عن اعتبار الشعر وسيلة من الوسائل الأجدد بحفظ المسرحية من الجائحة التي أشرنا إليها للتو، كالسدِّ الحصين ضد فساد «العام»: الذي يسري في الأذهان، كالدمقراطية. دوماً بلا عراقيل. وهناء، لئيسمح لنا الأدب الشاب، الغني سلفاً بكثير من الرجال والمؤلفات، أن نشير له إلى خطيئة يبدو لنا أنه وقع فيها، وهي خطيئة تسوَّغها جدًّا ضلالات المدرسة القديمة اللامعقولة. فالعصر الجليدي. في مرحلة النمر التي تمكَّننا بسهولة أن نهض من جديد.

تكون، في الأونة الأخيرة، ما يشبه التفرُّع قبل الأخير للجدع الكلاسيكي المعجوز، أو بالأحرى ما يشبه واحدة من الزوائد الفطرية، وواحدة من هذه البُتلات

التي ينمّيها التّفحُّل، والتي هي علامة على التّفسُّخ أكثر مما هي برهان على الحياة، لقد تكوّنت مدرسة شعر مسرحي متميزة. ويظهر لنا أن معلم هذه المدرسة وأرومتها هو الشاعر الذي يسجّل الانتقال من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، رجل الوصف والحشو، إنه «دوليل»²⁵⁴ الذي يُقال إنه، في آخر حياته، كان يفتخر، على طريقة إحصاءات هوميروس، أنه صنع اثني عشر جملاً، وأربعة كلام، وثلاثة أحصنة، بما فيها حصان أيوب، وستة نمور، وقطبان، ورقعة شطرنج، وطاوله نرد، ورقعة خنّامة، وطاوله بلياردو، وعاء شتاءات، وكثيراً من فصول الصيف، وريبعاً مؤثراً، وخمسين غروب شمس، وعدداً جماً من الأصباح يضع في عداها.

والحال أن «دوليل» دخل التراجيديا. إنه (هو وليس راسين، الله أكبر!)، أب مدرسة مزعومة لللباقة والدق الرفيع الذي أزهز حالياً. ليست التراجيديا، بحسب هذه المدرسة، ما تعنيه عند الساذج «جول شكسبير» مثلاً، أي ليست منبعاً للمشاعر المتبانية الطبيعية؛ إنما هي إطار مريح لحلّ طائفة من المشكلات الوصفية الصغيرة التي تعرض نفسها في الطريق. ربة الشعر هذه، وهي بعبارة عن رفض تفاهات الحياة وصغافرها، كما فعلت المدرسة الفرنسية الكلاسيكية الحقيقية، -- على العكس -- تبحث عنها، وتجمعها بشراهة. ولم يستطع المتنافر - المضحك الذي تجنّبه تراجيديا عصر لويس الرابع عشر بوصفه مُرافقاً رديئاً، أن يمضي هادئاً أمام هذه الربة. لقد وجّبت أن يكون مُجَمَّلاً أي مشرفاً. إن ثروتها الطيبة هي مسرح حرس الشرف،

²⁵⁴ Deffle (1738-1813)، شاعر فرنسي، وعضو في الأكاديمية الفرنسية، تألّف برجمات شعر «فرجيل»، فكتب شعراً تعليمياً ورعياً. من دواوينه: «الخدائق» (1780) حيث يرسم صوراً ملوّنة للطبيعة لاقت نجاحاً عريضاً. انظر: موسوعة برتي ووبر، ص 519.

وثورة الرعاع، وسوق السمك، وسجن الأشغال الشاقة، والملهى، والدجاجة في الإناء لطري الرابع. تَمَسُّكُ بها، وتَنظَّفُ هذه الوغدة، وتقرن دناءتها ببريقها الخُذَّاع، وشذراتها اللَمَّاعة؛ فمن يصير كاردينال الملك، يمكن أن يشتري القماش الفاخر لردائه. *Purpureus assuitur pannus*. ويبدو أن هذاف الزجاجيدا توجه رسائل نبالة إلى سائر عوام الدراما، وكل رسالة من هذه الرسائل المختومة يفتسم ضيقهم، خطته. ويُلاحظ أن ربة الشعر هذه ذات تعفُّفٍ نادر. فلمَّا كانت متعوِّدة على مداعبات الحشو، فالكلمة الخاصة التي قد تعفُّفها أحياناً، تُرعبها. وليس من اللائق بكرامتها أن تتكلم بصورة طبيعية. إنها تشدُّد على كورنيه العجوز من أجل طرائقه في القول بفظاظة:

كومة من الرجال الضائعين من الديون والجرائم
شيمين الأنبي اعتقد بها ؟ و رودريغ الذي قالها
حينما كان صاحبهم فلامينيوس يُساوم على هاني بعل
آه ! لاتشوشوني مع الجمهورية ! الخ. الخ. 255

وعلى صدرها أيضاً عبارة: كل شيء جميل أيها السيد! ووجب وجود كثير من الأسبياد والسيدات! لمساتحة شاعرنا الرائع «راسين» على أبياته الأحادية المقاطع، وعلى هذا ال «كلود» الموضوع بقساوة بالغة في سرير «آغريين».

255 -- هذا مقطع من مسرحية «السيد» لكورنيه: شيمين امرأة تعيش حياة بدائية وجرائمية، و رودريغ هو «السيد»، و «فلامينيوس» الشخصية التي ظهرت في مسرحية «ليكوميد» لكورنيه أيضاً، هو البعوث الذي جاء إلى ملك إيثينيا ليفاوض في أمر موت هاني بعل، دون أن يخشى من فصل الزواج بين ليكوميد ولاوديس ملكة أرمينيا. انظر: معجم الشخصيات، ص. 226، 245، و 388.

كانت ربة الغناء «ميايومي»²⁵⁶، كما تدعى، تتشعر من لمس حوليها ما. وتترك لمصمم الملابس المسرحية أمر معرفة العصر الذي تجري فيه أحداث المسرحيات التي تبدها. لأن الساريخ، في نظرها، رديء النغمة والذوق. فمثلاً كيف يمكن مسامحة ملوك وملكات يُقسِمون الأيمان؟ يجب رفعهم من المنزلة الملكية إلى المكانة التراجيدية. ففي ترقية من هذا النوع شرفت هنري الرابع. وهكذا يرى ملك الشعب، الذي جرده «م. لوغوفيه» من ماله، جملته المشهورة: «محققاً لك! وقد طردتها من فمه، وبخجل، جيكتان، وأنه، مثل فتاة الحكاية الشعبية، اقتصر على ألا يترك شيئاً يخرج من فمه الملكي سوى اللولو، والباقوت، واللازورد؛ والحقيقة أن هذا زائف.

وباختصار، لشيء أكثر عمومية من هذه البياقة، وهذه النبالة المصطنعة لشيء مكتشف، ولا شيء مُتخيل، ولا شيء مُبذع في هذا الأسلوب. وما رأيانه في كل مكان، إنما هو بلاغة، وقارورة، وسور زهور في المدرسة، وشعر بالأوزان اللاتينية. أفكار مستعارة مغلفة بصور رخيصة. «هراء هذه الممارسة أبقوا على طريفة أمراء المسرح وأميراته، متأكدون دائماً من أنهم واجدون في الخنايا، المُعنونة للحميون، معاطف وتيجان ممائلة، ويتألمون من كونهم «معلوها في خدمة الناس» كلهم. فإذا لم يتصنح هؤلاء الشعراء الإنجيل، وهذا لا يعني أنهم ليس لديهم كتبهم الخاصة بهم، إن لديهم معجم القواني. ففيه منهلهم الشعري Fontes aquarum.

يفهم من ذلك كله أن الطبيعة والحقيقة تغدوان مانريادانه. وسنكون مصادفة

256 -- Melpomene ، واحدة من ربّات الشعر، اسمها مشتق من فعل «مليو»عنى، كانت في البداية رئيسة الغناء واللحن، ثم ارتبطت بديونيسوس وصارت ربة الواحديا، وهي التي ألهمت حوريات البحر لزوجها اشيلوس. النظر: موسوعة بوتى روبر، ص 1209.

عجبية ألا تظنوا بعض الأنقاض في هذه الكارثة من الفن المزيف، والأسلوب الزائف والشعر الزائف. وهذا ما سبب خطيئة عدد من مُصلحينا المتميزين. لقد اعتقدوا، وقد صادهم تيّس هذا الشعر المزعوم، وأبتهته، وفخامته، أن عناصر لغتنا الشعرية لاتتناسب مع ما هو طليبعسي وحقيقي. إذ أزعجهم «الآليكساندرا»²⁵⁷ كثيراً، حتى إنهم أدانوه، إلى حدّ ما، دون أن يريدوا سماعه، واستنجدوا، ربّما ببعض العجالة، أن المسرحية يجب أن تُكتب نثراً.

كانوا يسيئون فهم أنفسهم. فإذا كان الزيف يسيطر، في الواقع، على أسلوب بعض التراجيديات الفرنسية وسلوكها، فلا ينبغي أن نعيد ذلك إلى الشعر، إنما إلى الشعراء. وليس الشكل المستخدم ما يجب إدانته، بل أولئك الذين استخدموا هذا الشكل؛ العمال، لا الأداة.

بغية الاقتناع قليلاً بوجود العقبات التي تفرضها طبيعة شعرنا على التعبير الحرّ عن كل ما هو حقيقي، لا ينبغي أن ندرس شعرنا من خلال «راسين» بل، على الأغلب، من خلال «كورنيه»، ودائماً من خلال «موليير»²⁵⁸. لأن راسين، الشاعر

257 – Alexandrin بحر شعري مكون من اثني عشر مقطعاً صوتياً.

258 – Molière (1622-1673) الشاعر المسرحي الكوميدي الفرنسي المعروف. عاش طفولة قاتمة أحاطتها أجواء الحداد على أمّه التي ماتت وهو في العاشرة، وعلى زوجة أبيه الثانية وهو في الرابعة عشرة، وعلى أخريته وأخته كذلك. وكان جدّه لأُمّه يقطع شريط الحداد باصطحابه معه إلى «أوتيل بورغونيو» لمشاهدة المسرحيات الإيطالية الساخرة. لكنّ الجدّ ما لبث أن رحل هو الآخر سنة 1638، فبقى مولير وحيداً مع دروسه، حيث درس الحقوق وصار محامياً سنة 1640. وما التقى عميد الكوميديا المدعو «سكاراموش»، والممثل الكوميدي «مادلين بيجار»، حتى انحرف كلياً في مجال المسرح، وصار رئيساً للفرقة التي كانت «بيجار» على رأسها، وهي فرقة «المسرح الممتاز» المؤسسة سنة 1643. ←

الإلهي، شاعر رثائي، وغنائي، وملحمي؛ أما مولير فشاعر مسرحي. لقد آن أوان إنصاف هذا الأسلوب الرائع من النقاد الذين راكمهم عليه الذوق الرديء، وأوان القول بصوت عال إن «مولير» يحتل قمة مسرحنا، ليس بوصفه شاعراً وحسب، إنما بوصفه كاتباً أيضاً. حقاً إن بين يديه هذين الوصفين. Polmas vere habet iste duas.

عند مولير، الشعر يعانق الفكرة، ويندمج فيها عضويًا، يضغطها ويطورها معاً، بمنحها صورة أكثر رشاقة، ودقة، واكتمالاً، ويقدمها لنا بجوهرها تقريباً. الشعر هو الشكل البصري للفكر. لهذا فهو يناسب المنطور المسرحي خاصة. فإذا ما أبدع بطريقة معينة، يوصل ظلاله إلى أشياء تبقى، من دونه، عادية، وعديمة المعنى. وهو يجعل نسيج الأسلوب أكثر متانة ودقة. إنه العقدة التي تُسك الزمام. والنطاق الذي يسند اللباس ويعطيه ثيابه كلها. فماذا يمكن أن تخسر الحقيقة والطبيعة إذا دخلتا

— غير أن الإخفاقات المتكررة أوقعت الفرق في الإفلاس، وأجبرتها على الانضمام إلى فرقة «شارل

دوفرين» عام 1645.

والغريب أنه قبل ممارسة الكتابة الكوميديّة اختار مهنة ممثل تراجيدي، وقام على السرح بتثيل أدوار أبطال التراجيديات اليونانية والرومانية. ولعلّ هذا الميل الضمني نحو التراجيديات ما يضيء بعض جوانب الموقف الكوميدي الذي يرسمه مولير بألوان شتى لا تغل من ثقل تراجيدي يدعو إلى التأمل. لأن مولير في مسرحياته كافة - من تلك التي تقلد الهزليات الإيطالية البسيطة، إلى تلك التي تتضمن أعلى مستويات الإضحاح الفني - إذا بحث عن توازن داخلي. وتتجلى هذه النقطة في أسواق التوتر التي يعيشها أبطاله، والتي تنتهي إما إلى البؤس وإما إلى الضحك القاطع. لأن هؤلاء الأبطال المخدوعين وجهين: وجهاً أبلياً، ووجهاً مريضاً بالأساء، وهم لا يفعلون بصدقهم وبساطتهم أكثر من إرباكنا، ولكنه الإرباك الذي يجعلنا نحصد من صفاتهم وعيوبهم صفات الإنسان بصورته العامة، وعيوبه. من مؤلفاته المشهورة: مدرسة الأزواج، والثقوب، ونساء عاملات، وكارثة النساء، وطوطوف، والبهيل، ودون جوان. انظر: معجم بورداش، نفسه، ص. 526-530.

الشعر؟ نحن نسأل ناثرينا أنفسهم، ماذا يخسرون في شعر مولير؟ ولئسَمَحَ لنا بابتدال آخر، هل يكفّ النبذ عن أن يكون نبیذاً ليصير قارورة؟

إذا حقّ لنا القول ما يمكن أن يكون أسلوب المسرحية، في رأينا، فنحن نبتغي شعراً حُرّاً، صادقاً، وفيّاً، جريئاً على قول كل شيء دون تحشُّم، وعلى التعبير عن كلّ شيء دون تصنع، ماضياً بَسْطِير طبيعى من الكوميديا إلى التراجيديا، ومن الجليل إلى المتنافر... المضحك؛ بالتالي إيجابي، وشعري، وفي الوقت نفسه فنان ومُلهِم، عميق ومباغت، واسع وحقيقي؛ عارفاً كيف يحطّم في الوقت المناسب، وتغيير مكان الوقف ليكشف عن رتبة الألكساندران؛ أكثر ارتباطاً من التجاوز الذي يطيله من القلب الذي يبيله؛ ملتزم بالتأقية، هذه الأمة المَلَكَة، وهذه الرحمة العُليا لشعرنا، وهذا المولّد لبحرنا الشعري، وطريقة صنّعه، يتخذ، مثل الإله «بروتوس»²⁵⁹ ألف شكل دون أن يغيّر نموذجاً أو طبعاً، ويهرب من الإسهاب؛ ويتلاعب في الحوار، ويختبئ دوماً خلف الشخصية، منشغلاً، قبل كل شيء، بأن يكون في مكانه، ولما أمكن أن يكون جميلاً (بوصفه لا يكون جميلاً إلا بالمصادفة، ودون دراية منه)؛ وأمکن ان يكون غنائياً، وملحمياً، ومسرحياً، بحسب الحاجة؛ فباستطاعته أن يجول في النعمة الشعرية كأنها، منطلقاً من أعلى إلى أسفل، ومن الأفكار الأكثر رفعةً إلى الأكثر ابتدالاً، ومن أكثرها تهكُّماً إلى أكثرها خطورة، ومن أكثرها ظاهريّة، إلى أكثرها تجريديّة، دون أن يخرج أبداً عن حدود مشهدٍ منطوق؛ وبكلمة واحدة إنه يفعل كما يمكن أن يفعل رجل وهبته جَنَّةٌ روح «كورنيه» ورأس «مولير». إذ يبدو لنا أن الشعر سيكون مساوياً لجمال النثر.

259 - بروتوس ابن بوسايدون وراعي قطانته. كان يتحوّل إلى أشكال مختلفة كالنار والهواء.

لن تكون أية علاقة بين شعر من هذا النوع والشعر الساذي شرّحنا جنته آنفاً. وسيغدو تحديد الطوة التي تفصلهما أمراً سهلاً، فيما لو سمح لنا إنسان مفكّر، يدبّن له مؤلف هذه المقدمة بالشكر، بأن يستعير منه التمييز الجارح، الآتي : كان ذلك الشعر وصفيّاً، وسيكون هذا الشعر مُضحكاً.

فلنكرّر خاصة أنّ على الشعر في المسرح أن يتحرّد من كل أثر، وإلحاح، ودلال. فليس هو هنا سوى شكل، وشكل ينبغي أن يتّقبل كلّ شيء، يلقى كلّ شيء من المسرح كي ينقل إلى المشاهد. كلّ شيء أيضاً: الفرنسية واللاتينية، ونصوص القانون، وشتائم ملكيّة، وتعابير شعبية، وكوميديا، وتراجيديا، وضحكك، ودموع، ونثر، وشعر. والويل للشاعر إن نطق شعره ببنت شفة! إنّما هذا الشكل شكّل من البرونز الذي يوطّر الفكر في بحره، حيث تغدو المسرحية ضمنه غير قابلة للتهديس، ويحفزه عميقاً في ذهن الممثل، وينبّه إلى ما ينساه، وإلى ما يُضيفه، بمنحه من إنساناد دوره، والحلول محل المؤلف، ويجعل كلّ كلمة مقدّسة، ويجعل ما قاله الشاعر - اضراً لزمّن طويل في ذاكرة المتكلّم. فالكلمة المشربة شعراً، تأخذ شيئاً مما أكثر غموضنا، وبريقاً. إن الحديد يصير فولاذاً.

نشعر أن النثر، الأكثر حياءً بالضرورة، والمُخبّر على خدمة المسرحية بكل شعر غنائي أو ملحني، والمحتزل إلى الحوار والإثبات، نشعر أنه بعيد عن امتلاك هذه المنابع. وجناحيه أقل عرضاً بكثير. وله، من بعد، تخرج سهل جداً، إذ ترتاح فيه السطاحية؛ حيث سيصير الفن، قياساً إلى بعض المؤلفات المتميزة كتلك التي شهّداها نلهورها في الفترة الأخيرة، مزدحماً بالمؤلفات الجهيضة وبالأجنّة. وهناك انكسار آخر للإصلاح قد يرضخ للمسرحية المكتوبة شعراً ونثراً في آن معاً، كمسا فعل شكسبير.

ولهذه الطريقة مزاياها. ومع ذلك يمكن أن يوجد تنافر في الانتقالات من شكل إلى آخر، فعندما يكون النسيج متجانساً، يغدو أكثر ثباتاً. وفوق ذلك، سواء أكتيبت المسرحية نثرًا، أم شعراً، أم شعراً ونثراً، فهذا ليس سوى قضية ثانوية. فنسق المؤلف لا ينبغي أن يتحدّد بحسب شكله، بل بحسب قيمته الداخلية. وفي قضايا من هذا النوع، لا يوجد إلا حلّ واحد؛ وليس ثمة سوى وزن واحد يرجّح كفة الميزان: العبقرية.

الحاصل أن الاستحقاق الأول والضروري لأي كاتب مسرحي، أنثراً كان أم شاعراً هو تنقيح اللغة. ليس ذلك التنقيح السطحي، مزينة المدرسة الوصفية أو عيبها، المدرسة التي تحصل من «لوموند»²⁶⁰ و«ريستوت»²⁶¹ جناحين لشاعرها «بيفاس»²⁶²، بل ذلك التنقيح الجوهرى، والعميق، والمُعقّل، والمُشبع بعبقرية لغة ما، سبّرت جذورها، ونبتت أصول ألفاظها، وهو حُرّ دوماً لأنه واثق من عمله، ومن أنه يتواءم مع منطق اللغة. سيّدا النحو يقوم التنقيح السطحي إلى التخوم، وهذا التنقيح يفرض إرادته على النحو. ويمكن أن يتحاسر، ويُجازف، ويُبدع، ويختلق أسلوبه: وله الحق لأن اللغة الفرنسية، على الرغم مما قاله عنها بعض الناس الذين لم يفكّروا بما يقولون. كانوا يقولون، ويجب أن ندرج بينهم بالتحديد كاتب هذه الأسطر، إنها

260 - الأب Lhomond (1794-1727) عالم نحو ومؤرخ فرنسي، مارس التعليم، وصنّف (54) مجموعة مؤلفات في النحو، والتاريخ الروماني، والتاريخ المسيحي، واستخدمت هذه المؤلفات لفرة طويلة في فرنسا. انظر: المرجع السابق، ص 1080.

261 - Restaut (لم نجد له ترجمة، ويبدو أنه نحوي فرنسي).

262 - Pegase حصان مجنّح في الأسطورة، وهو رمز الإلهام الشعري، ولّد من دم «ميدوزا» أو أنه خرج من رقبته التي قطعها «بيرسي». انظر: المرجع السابق، ص 1413.

ايست ثابتة، ولن تكون ثابتة أبداً. فاللغة لا تثبت إطلاقاً. والذهن البشري دائماً في تقلُّب، أو إذا شئت، في حركة، واللغات ملازمة له. وهكذا الأشياء. وكيف لا يتغيَّر اللباس عندما يتغيَّر الجسم؟ إن اللغة الفرنسية في القرن الثامن عشر لم تعد تستطيع أن تكون لغة القرن التاسع عشر، مثلما أن لغة القرن التاسع عشر تُغيَّر لغة القرن السابع عشر، وأن لغة هذا القرن تُغيَّر لغة القرن السادس عشر. لغة «مونتينيو» لم تُعَد هي لغة «رابليه»، ولغة «باسكال» لم تعد هي لغة «مونتينيو» ولغة «مونتسكيو» لم تعد هي لغة «باسكال». فكلُّ لغة من هذه اللغات الأربع، رائعة، إذا أُعِيدَتْ لذاتها، لأنها أصيلة. لكل عصر أفكاره الخاصة، وينبغي أن تكون له الكلمات الخاصة بأفكاره. إذا إن اللغات كالبحر، تتنَّوَّج دون توقُّف. في بعض الأحيان، تهجر ضفة من عالم الفكر، وتغزو ضفةً أخرى. وكلُّ ماتهجرة أمواجه يجرُّ ويَحْسِي عن وجه الأرض. بهذه الطريقة تنطفيء أفكار، وتموت ألفاظ. وما يحصل لِلُّغات البشرية هو ما يحصل للأشياء جميعها في كل عصر يعمل إليها، ومنها شيئاً ما. ما العمل؟ هذه حتمية. إنه من العبث إذاً أن نبتغي تجميد المظهر المتحرِّك للغتنا في شكل معيَّن. وإن من العبث أن يصرخ «يشوعونا»²⁶³ الأدبيون باللغات كي تتوقَّف؛ إذا لم تعد الشمس تتوقَّف، ولا اللغات، فيوم ثباتها هو يوم موتها. - لهذا فلإن فرنسية مدرسة معاصرة محدَّدة هي لغة ميتة.

هذه هي تقريباً الأفكار الرائنة لمؤلِّف هذا الكتاب عن المسرحية، وهي أقل

263 - جمع «يشوع» بن نون المذكور في العهد القديم (انظر: الكتاب المقدس. سفر يشوع، ص. 378-327). صار على رأس بني إسرائيل بعد موسى، وهو الذي ساعدهم على العودة إلى أرض الميعاد. له معجزات من مثل المشي من الأردن إلى فلسطين حافياً.

مستوى من التطويرات المعمقة التي قد تكمل وضوحها. وأنا فوق ذلك، بعيداً عن الادعاء بأنني قدّمت بحثي المسرحي بوصفه تصعيداً لهذه الأفكار التي ليست هي نفسها على العكس، إذا تكلمنا بسداجة، سوى إيجاءات من إنجاز (كتابة المسرحية).²⁶⁴ وسيكون مريحاً لي، بلا شك، وأكثر استقامة أن أصنع كتابي في مقدمة مسرحيتي، وأدافع عن أفكاري الواحدة بعد الأخرى. فأننا أحبب الصراحة أكثر بكثير من حيي للمهارة. أريد إذاً أن أظهر رهاقة العقدة التي تربط هذه المقدمة بهذه المسرحية، وكان مشروعني الأول، الذي أوقفه التعجل كثيراً في البدء، أن أقدم الكتاب وحده للجمهور أو الشيطان بلا قرون *El demonio sin las cuernas* كما كان يقول «إيريات»²⁶⁵، فبعد أن تم إنجازها بأصول، وبعد استشارة مجموعة من الأصدقاء المبهورين، انتهيت إلى أن أتخاسب مع نفسي في مقدمة. وذلك باختصار، بغية تتبع خارطة الجولة الشعرية التي قمت بها، وتعليل الإنجازات الجديدة أو الرديئة التي قمت بتحقيقها، وتعليل السمات الجديدة التي قدّمت بمسأل الفن إلى ذهني من خلالها. بلا شك، ستؤخذ من هذا الاعتراف فرصة لتكرار التوبيخ الذي وجهه إليّ ناقد ألماني إذ أوّلّف «كتاباً في فن الشعر من أجل شعري». وما أهمية ذلك؟ أولاً كان في نيّتي أن أملك كتب تقعيد الشعر لا أن أوّلّف مثلها. وبعد، أليس من الأفضل دوماً أن تولّف كتب فن الشعر بحسب شعر ما، بدلاً من كتابة الشعر بحسب كتب فن الشعر؟ لكن لأقل مرة أخرى، لا. فأننا لا أملك موهبة الإبداع، ولا الادعاء بأنني أرسى دعائم أنظمة. «فالأنظمة، كما يقول فولتير، بذكاء، كجرذان تمرّ بعشرين

264 - الإضافة من عندنا للإيضاح.

265 - Yrlarte (لم نجد له ترجمة).

حُجْر، ونجد منها، في النهاية، اثنين أو ثلاثة تستطيع قبوطها». إذا سيكون في ذلك جهد غير مفيد، وفوق قوأي. على العكس، لقد دافعت، عن حرية الفن ضد ماغيان الأنظمة والقوانين، والقواعد. فمن عاداتي أنني مهما حدث، أتبع ما اعتدته إلهامي، وأنتي أغير من القوالب بقدر ما أغير من تأليف. وقبل كل شيء أهرّب من المذهبية في الفنون. ومعاذ الله أن أفكر بأن أكون مثل هؤلاء الناس، الروماتيين أو الكلاسيكيين، الذين يخلقون مؤلفات بحسب نظامهم، ويعترفون بأنهم لا يمكنون في ذهنهم سوى شكل واحد، وبأنهم يبحثون دوماً عن برهان شيء ما، ويتبعون قوانين أخرى غير قوانين ذهنهم وطبيعتهم. المؤلف المصطنع هؤلاء الناس، مهما بلغت موهبتهم أصلاً، لا وجود له بالنسبة للفن. إنه نظرية وليس شعراً أبداً.

موضوع مسرحية كرومويل

بعد أن حاولت، في كل ما سبق، أن أحادّ أصل المسرحية، في رأيي، وما سمّتها، وما يمكن أن يكون أسلوبها، حانت لحظة النزول ثانية من قسم الفن العامة إلى الحال الخاصة التي أصعدتنا إليها. يبقى أن نُحدث القارئ عن مؤلفنا، أي عن مسرحية كرومويل؛ إذ لما كان هذا الموضوع لا يروق لنا، فنسقول عنه الشيء القليل بكلمات قليلة.

أوليفيه كرومويل هو في عداد شخصيات التاريخ المشهورة، مجموعها كثيراً، لكنها المعروفة قليلاً. فمعظم كتاب سيرة حياته، وكان منهم مؤرخون بالاسم، تركوا صورته العظيمة غير مكتملة. ويبدو أنهم لم يجرؤوا على جمع كلّ ملامح هذا النموذج الغريب والضحيم للإصلاح الديني، وللثورة السياسية في انكلترا. وكلهم تقريباً اقتصرُوا على نسخ بأبعاد أكثر امتداداً للصورة التي رسمها له «بوسويه»، عن

وجهة نظره الملكية والكاتوليكية، وعن كرسيه الأسقفي المستند إلى عرش لويس الرابع عشر.

لقد توقفتُ هنا، مثل كل الناس. فاسم أوليفيه كرومويل لا يوقظ فيّ إلا فكرة مختصرة عن قاتل ملك متعصب، ونقيب عظيم. فخلال تنقيب المدونة التاريخية، وهذا ما أفعله بحُبّ، وخلال نبش المذكرات الانكليزية في القرن السابع عشر مُصادفةً، دُهِشْتُ برؤية «كرومويل» جديد كلياً ينسبُ أمام عيني شيئاً فشيئاً. لم يكن كرومويل العسكري، وكرومويل «بوسويه» السياسي فقط، إنما كان كائناً معقداً، غير متجانس، وسكباً من المتناقضات كلها، ممزوجاً بكثير من الشر وبكثير من الخير، مليئاً بالعبقرية والصُّغَار؛ إنه شكل من أشكال «تبيير داندان»، طاغية أوروبا، ولعبة عائلته؛ قاتل ملك عجوز، مُضايقاً سفراء الملوك كافة، تعذبه ابتسه الملكية؛ شريراً ومُعتقماً، متحذناً مع أربعة بحانين من البلاط حوله؛ يكتب شعراً شريراً معتدلاً، وبسيط، وزاهداً، متصنع على اللياقة؛ عسكري فظّ، وسياسي متفكّ، محنك بتأجلد اللاهوتي الفارغ، ومنمّع فيه؛ خطيب ثقيل، وغامض، ومشوش، لكنه ماهر في تكلم لغة من يود إغراءهم؛ منافق ومتزمت؛ رؤيوي تسيطر عليه أشباح من طفولته؛ يعتقد بالمنجمين، ويُطبل (دعواهم)؛ مُتحدّ فوق الحدّ، خطير دوماً، دموي في النادر، مراقب قاسٍ لتعليمات الطُّهرتين، يضيع عدّة ساعات من اليوم في التهريج، عنيف ومُحتقِر للقريين منه، متلطّف مع ضبقي الفكر الذين يشك فيهم؛ يُنادع نداماته بخداقة، ويغتال على وعيه، تُرّ بالنباهة، ونصب الفخاخ، والحيل؛ ذكاؤه متمكّن من خياله؛ متنافر - مُضحك وجليل؛ وأخيراً، هو واحد من الرجال الثقات Carres par la base ، كما كان يسمّهم نابوليون، نموذج هؤلاء الرجال الكاملين، ورئيسهم جميعاً، بلُغته المضبوطة كعلم الجبر، والملوثة كالشعر.

شعرت أمام المجموع المدهش والناذر أن الشيخ المؤثر الذي رسمه «بوسويده» لم يعد يكفي. فبدأت أدور حول هذه الصورة العالية، وأخذتني نزعة حامية لرسم العملاق من أوجهه جميعها، وبملائحه كلها. كانت المادة غنية. فملأ جانب رجل الحرب، ورجل الدولة، بقي أن يرسم خنطط اللاهوتي، والمدعي، والشاعر الرديء، والرؤيوي، والمهرج، والأب، والزوج، والرجل بروتوس، وبكلمة واحدة، كرومويل المزدوج *homo et vir*. في حياته مرحلة يتطور خلالها هذا الطبع المتفرد بسائر أشكاله. وليست هي، كما قد يُعتقد للنظرة الأولى، مرحلة قضية تشايز الأول، وإن كانت ضيقة جداً بمصلحة قائمة ومرعبة؛ إنما هي لحظة محاولة الطمّوح أن يقطف ثمار هذا الموت. إنها لحظة محاولة كرومويل أن يحقق، في النهاية، حلم طفولته، وهدف حياته الأول، بأن يصبح ملكاً، بعد أن وصل إلى ما يمثل عند إنسان آخر قمة مجد ممكنة، فهو سيد انكلترا التي تغربها الألف تحت قدميه، وسيد أيقوسيا التي جعل منها ولاية تابعة له، وسيد إيرلندا التي جعل منها سجنًا، وسيد أوروبا بأساطيلها، وأسلحته، ودبلوماسيته. لم يُخف التاريخ أبداً درساً أسى من هذا الدرس في مسرحية أرفع من هذه المسرحية، الوصي على العرش يتمنع أولاً، وتبدأ المرحّة المهيبة بعناوين مُجمّعات، وعناوين مدن، وعناوين مقاطعات؛ ثم ها هو قانون الحقوق البرلماني، كرومويل، مؤلف المسرحية المجهول، يريد أن يبدو منزعجاً منها، ويُرى يمسك يده باتجاه الصولجان، ويسحب؛ ثم يتقدم يخطى مواربة من هذا العرش الذي كنس منه العائلة المالكة. ويصمّ بغتة على أمر ما؛ وإذا الدير الغربي (ويستمينستر) مُزّين بالأعلام، بأمر منه، والمنصة منصوبة، والتاج مطلوب من الصائغ، ويوم الاحتفال مُحدّد. إنه حلٌّ غريباً في ذلك اليوم نفسه، وهو أمام الشعب، والحرس الوطني، وسواد الناس، في قاعة الدير الفسيحة، وعلى المنصة التي كان يُحسب أنه سينزل عنها

ملكاً، بيدر، فجاءة، كأنما استيقظ برجفة، على منظر التاج، ويسأل عما إذا كان يعلم، وعما يعنيه هذا الاحتفال، وخلال خطاب يدوم ثلاث ساعات يرفض المنصب الملكي. هل كان ذلك عائداً إلى أن جواسيسه تبّهوه إلى مؤامرتين حاكما بعض فرسان الحرس وبعض الطهرين، وكان ينبغي أن يفجّروهما في اليوم نفسه؟ هل كان ذلك ثورة فجّرها فيه صمت الشعب وشوشاته، تُبْلِلُهُ رؤية قاتل ملكه يصل إلى العرش؟ أهي فقط بصيرة عبقرية، وغريزة طُمُوح طائش، وإن كان مكبوحاً، تعرف كم تُغيّر خطوة واحدة زائدة، وضع الإنسان وموقفه غالباً، ولا تمرؤ على تعريض صرحها الشعبي لرياح اللاشعبية؟ هل كان ذلك كله دفعة واحدة؟ هذا ما لا توضّحه، برصانة، أية وثيقة معاصرة. لحسن الحظ؛ حرية الشاعر كاملة في هذا المجال، والمسرحية تنصّص على السطحية التي تركها لها التاريخ. وهنا تُرى عظيمة وفريدة؛ إنها حقاً الساعة الحاسمة، والمزة الكبرى في حياة كرومويل. إنها لحظة هروب كابوسه منه، حيث حاضره يقتل مستقبله، أو أن قدّره خاب، إذا استخدمنا سوقية فعّالة. إن كرومويل، برُمته، داخل اللعبة في هذه الكوميديا التي تلعب بين انكلترا وبينه.

إذا ما هو الرجل، وما هو العصر اللذان حاولت أن أرسم ملاحظتهما في هذه

المقائمة.

لقد تركت نفسي تنقاد لمُتعة الطفل في تحريك ملابس البيان القيثاري الضخم. لا ريب في أن الأكثر مهارة سيُصدرون منه أنغاماً عالية وعميقة، ليست من تلك الأنغام التي تريح السَّمْع، إنما من تلك الحميمة التي تهزّ الإنسان كله، كما لو أن كبل وتر من البيان القيثاري يُنقذ إلى وتر من أوتار القلب. واستسلمت لرسم كامل المذاهب المتعصّبة، والشعوذات، والأمراض الدينية في عصور محدّدة؛ وتحت، كرومويل

مركز هذا البلاط ومحوره، ومركز هذا الشعب، وهذا العالم ومحورهما، لأنَّ بُعد هذه المأمرة المزدوجة التي حاكَّتها طائفتان متباغضتان، تنعاضدان لإسقاط الرجل الذي يضايقيهما، لكنهما تتحدَّان دون انصهار، وهذا الحزب الطُّهري، المستزمت، المتنوع، القاتم، اللامبالي، آخذاً الرجل الأصغر ليقوم بالدور الأعظم «لامبير»²⁶⁶ الأناني الرعدي، وحزب الفرسان، المتمعض، المُبتهج، وقليل الدقة، والمتهاون، والمتفاني، الذي يقوده رجل، هو باستثناء التفاني، ممثلة الأقل كفاءة، «أورموند»²⁶⁷ النزيه والقاسي؛ وهؤلاء السفراء البسطاء جداً أمام عسكري الثراء، وهذا البلاط الغريب الذي اختلط فيه أناس المصادفة والأسايد الكبار يتشائمون بالصغائر؛ وهؤلاء المهزَّجين الأربعة الذين سمح بتخليُّهم نسيان التاريخ المقرف، وهذه العائلة التي تمثل كلَّ فرد فيها جرحاً من كرومويل. و «ثيولوا»²⁶⁸ الصديق المخلص للوصي على العرش؛ والخاصم اليهودي، و«إسرائيل بن مناسيه»²⁶⁸ الجاسوس، والمرابي، والمنحجم، الدنيء في جنائين، والجليل في الجسائب الثالث، و«روكيستر»²⁶⁸ هذا الـ «روكيستر» الغريب، المغفل والروحاني، الأنيق والفاجر، الذي لا يتوقف عن السباب، العاشق والمخمور دومساً، وهكذا كان يتباهى على المطران «بيرنيه»²⁶⁸ بأنه شاعر رديء

266 - Lambert ، ملك إيطاليا من 894-898. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص1033.
 267 - Ormond ، دوق أورموند، (1610-1688) اسمه الحقيقي جيمس بوتلير الأول، كان مع سياسة تشاؤمٍ الثاني، وهو الذي سحق الثورة الإيرلندية سنة 1640. النظر: المرجع السابق، ص1365.
 268 - هذه الشخصيات من الخاشية القريبة من كرومويل أو الخيطة به، يقدم هيفو صفاتها التي سيستقي منها طبائع شخصيات مسرحيته.

ورجل لطيف، ورذيل وبسيط، يغامر برأسه دون الاهتمام إلا قليلاً بربح الجولة بشرط أن تسليّه، جدير بكل شيء، وبعبارة واحدة، جدير بالتحايل والخفة، بالجنون والتحمّس، بالخشاسة والكرم، وهذا المتوحّش «كار»²⁶⁸ الذي لا يرسم له التاريخ سوى ملمح واحد، لكنه ملمح نموذجي جداً وخصّصٌ للغاية، وهؤلاء المتعصّبين من كلّ مذهب ونوع، «هاريسون»،²⁶⁸ المتزمت النهاب، و«باربون»،²⁶⁸ البائع المتزمت، والقاتل «سينديركومبا»،²⁶⁸ و«أوغسطين غالاند»،²⁶⁸ المحرم الباكي الورع، والكولونيل الشجاع «أوفرتون»،²⁶⁸ الأديب المفوّ قليلاً، و«ليدلوف»²⁶⁹ الشديد الغلظ، الذي سيترك رماده، فيما بعد، وشاهدة قبره في مدينة «لوزان»؛ وأخيراً أنصّب «ملتون وآخرين ممن كانوا نبهين»، كما تقول مسرحية هجائية كتبت سنة 1675، عنوانها «كرومويل السياسي»، نذكرنا بما قلته للتوّ Dantem Quemdam في التاريخ الإيطالي.

لن نذكر كثيراً من الشخصيات الأكثر ثانوية، التي تمتلك كلّ منها، مع ذلك، حياتها الواقعية، وفرديتها المتميزة، والتي ساهمت في الجاذبية التي كان يمارسها هذا المشهد التاريخي الواسع على خيالي. فمن هذا المشهد كتبت هذه المسرحية. صُنعتُها شعراً، لأنها راقتني هكذا. فوق ذلك، سيلاحظ خلال قراءتها كم كان تفكيري بها قليلاً وأنا أكتب هذه المقدمة والحيادية التي هاجمت بها مذهب الوحدتين مثلاً. مسرحيتي لا تخرج من لندن، تبدأ في الخامس والعشرين من حزيران سنة 1657،

²⁶⁹ Ludlow ~ (1617-1692) رجل سياسي إنكليزي كان في حزب الطهريين، وجمهورياً متحمساً، كما كان عضواً في لجنة محاكمة تشارلز الأول. عارض كرومويل عند انفراذه بالسلطة. انظر: المرجع السابق، ص 1121.

الساعة الثالثة صباحاً، وتنتهي في السادس والعشرين من حزيران ساعة الظهيرة. ويُرى أنها تدخل في القواعد الكلاسيكية، كما يكتبها الآن أساتذة الشعر الزجاجيدي. ومع ذلك، ليس لهم عليّ أية مِنّة. فأنا لم أؤلف مسرحي هكنا بإذن من أرسطو، بل بإذن من التاريخ، ثم إنني، للغاية ذاتها، أفضل موضوعاً مكتفياً على موضوع مبعثر.

واضح أن هذه المسرحية، ينسبها الحالية، لا يمكن أن توطّر ضمن عروضنا المسرحية. فهي طويلة جداً. وربما سنعرّف أنها كُتبت، بأجزائها كثافة، من أجل المسرح. ولما اقتربت من موضوعها لأدرسه، اعترفت، أو اعتقدت أنني أعترف باستحالة أن تُقبل عنها نسخة طبق الأصل على مسرحنا، في الحال الاستثنائية التي وُضعت فيها، بين «شاربيد»²⁷¹ الأكاديمي، و «سيلا»²⁷¹ الإداري، بين لجان الحكم الأدبي، والرقابة السياسية. كان يجب الاختيار: فإما الزجاجيدي المتملّقة، والمأكرة، والزائفة، والملعوبة. وإما المسرحية الحقيقية بفظاطة، والملعونة. الأولى لا تستأهل التأليف؛ لذلك فضلت الثانية. وعليه، فحينما بنيت من أن تُعشّل على المسرح، كرّست نفسي بحرية وانقياد لغرابية التأليف (الفانتازيا) وليستطها حتى آخر ثنية من ثنياتها، وإلى التطويرات التي يشملها موضوعها، التي، فيما لو اكتملت بإبعاد مسرحي عن خشبة المسرح، فستكتسب فرصة جعلها كاملة تقريباً من الوجهة التاريخية. وفوق ذلك، ليست لجان القراءة إلا عقبة من نوعٍ ثانٍ. وإذا ما حصل

271 - خاروبديس وسكولا باليونانية، عملاقان كانتا تحرسان مضيق «ميسينا» فالأولى تجلّع كل يوم كميات هائلة من الماء مع القوارب التي تجرفها العواصف والأعاصير، وكان البحارة الذين يبحرون اتجاههم لثغادها يقعون على نوءات سكولا ذات الرؤوس الستة، فتفوسهم. ومن ثم التعبير: وقع بين شاربيد وسيلا. وقد نجح أوديسوس في الإبحار بينهما، إلا أن سنة من أتباعه ماتوا. انظر: الأوديسة (بالفرنسية)، ص. 181-182.

وسمحت، لها الرقابة المسرحية، وهي تستوعب إلى أيّ حد أخذت صورة كرومويل
البرئية والدقيقة والواعية، وصورة عصره خارج عصرنا، بالوصول إلى خشبة المسرح،
ففي هذه الحال فقط، قد يتمكن من استخلاص مسرحية من هذه المسرحية تحازف
على خشبة المسرح، وستكون مُستَهجنة.

إلى هنا استمر في التمسك بالابتعاد عن المسرح. وسوف يهجر دوماً في وقت
باكر تقاعده الغالي الزاهد، من أجل اضطراب هذا العالم الجديد. فيا ربي، لا تجعلني
أندم أبداً على تعريض عَثمَة اسمي وشخصي، البكر للعرش، ولعواصف مشاهدي
المسرح وأعاصيرهم، ولإزعاجات ما وراء الستار البائسة (وما يُهمّ الإخفاق أمام
هذا!)؛ إذ أدخل في هذا المناخ المتقلب، السديمي، العاصف، حيث يسيطر الجهل،
وتزار الرغبة، وينحدر الجديرون، وتُجاهل نزاهة الموهبة على الأغلب، وحيث يُوضع
خَفَرُ العبقرية النبيل، أحياناً، في غير مكانه، وتنحج السطحية في إنزال التفوق الذي
يُخفيها إلى مستواها، وحيث يُعتبر كثير من الصغار كباراً، وكثير من عديمي الكفاءة،
بعبقرية «تالما»²⁷² وكثير من الأقزام بقوة آخيل! ربما ستبدو هذه الدراسة قائمة،
وقليلة الإطراء، لكن ألا تُفضي إلى تسجيل الاختلاف الذي يفصل مسرحنا، مكان
المواثبات والشغب، عن إجلال المهيب للمسرح القديم؟

272 - Tahma (1763-1826) كاتب مسرحي تراجيدي فرنسي، بدأ تجربته المسرحية بعرض مسرحية
«مختد» لـ «فراين»، في مسرح «الكوميدي فرانسيز». الذي تركه بسبب خلاف حول عرض
مسرحيته «شاوول التاسع» ثم عاد إليه ليمثل أدوار شخصيات كورنيه بعظمة لا «ثيل لها حتى الآن،
مستفيداً من نابوليون بولابرت الذي دعمه بغير حدود. أدخل إلى المسرح إصلاحات جوهرية ولا
مهما في اللباس الطبيعي، ومراعاة حقيقته التاريخية. انظر: موسوعة بوتي روبير، ص1774.

وأياً كان الأمر، اعتقد أن من واجبي أن أثبه مقدّمات العدد القليل من الناس الذين يحبّونهم مثل هذا المشهد، إلى أن مسرحية مستخلصة من «كروموبيل» قد لا تستغرق دوماً أقل من ساعة عرض من العروضة. فمعنى الصعاب أن يُرسي مسرح رومانتيكي دعائمه بغير هذه الطريقة. وبالتأكيدي، لو أريدت شيء آخر غير هذه التراجيديات تنزّه فيها الشخصيات أن تملأ غودجين بحركتين افكيرة غيبية خالصة، برسانة علي حلفة لا عمق لها، لا يشغلها إلا قليل من رؤوس الأصناف الخبيثة، وهما نسختان باهتان عن الأبطال، أسند إليهما ملء فراغات حادث بسيط، أحادي الشكل، وأحادي التوتر، فلو شعير بالضيق من هذا، فلن تلزم أكثر من سهرة كاملة لتجلية كل الجوانب لإنسان من النخبة، ولعصر الأزمات، تجلية غريضة؛ تجلية الأولى بطبعه، وعبقريته المتلاحمة مع طبعه، ومعتقداته المهيمنة عليهما، وعواطفه التي تزعج معتقداته، وطبعه وعبقريته، وأذواقه التي تؤثر في عواطفه، وعاداته التي تنظم أذواقه، وتاجم عواطفه، وهذا الموكب الغفير من أناس من شتى المستويات يجعلهم عملاؤه بدورين، وحوله؛ تجلية الثاني بطبعه الأخلاقية وفوائده، وأشكاله، وذهنيته، وأنواره، وغميائه، وأحاديته، وشعبه الذي تعجبه جملة هذه الأسباب الأولى، على التوالي، مثل المجتمع الرخو. يُلاحظ أن لوحة كهذه ستكون ضخمة. فبدل الفردية الواحدة، كالمثل التي كانت تكفي بها مسرحية المدرسة القديمة، ستكون لدينا عشرون فردية، أربعون، خمسون، وما لا أدري؟ من كلّ روتو، وكل تناسّب، سيكون في المسرحية جمهور. أليس من اللؤم أن نقس لها ساعتين من الوقت كي نعطي الباقي لعرض الأوبرا - الهزلية، أو لعرض المرحضة؟ أن نخترل شكسبير من أجل «بويش»؟²⁷³ -

273 Baboche المسمى مادلار مهنج مسارح المعرض، اشتهر في عهد الامبراطورية والإصلاح في

وَلَقَدْ عَ التَّفَكِيرَ بِأَن تَعُدَّ الشَّخْصِيَّاتِ الَّتِي يَحْرَكُهَا الْحَدِثُ، فِيمَا لَوْ أَدِيرُ الْحَدِثَ جَيِّدًا، قَدْ يُولَدُ تَعَبُ الْمُشَاهِدِ، وَرَجْرَجَةُ الْمَسْرُحِيَّةِ. فَشُكْسِيرُ، الْفَائِضُ بِالتَّفَاصِيلِ الصَّغِيرَةِ، هُوَ، فِي الْوَقْتِ نَفْسَهُ، وَحَتَّى لِهَذَا السَّبَبِ، جَلِيلٌ مَوْلُفُهُ الضَّخْمُ الْمُتَكَامِلُ. إِنَّهُ السَّنْدِيَانَةُ الَّتِي تَرْمِي ظِلًّا وَاسِعًا بِأَلْفِ الْأَوْرَاقِ الْخَادَّةِ وَالْمُتَقَصِّمَةِ.

فَلَنَأْمَلُ أَلَا يَتَأَخَّرُ، فِي فَرَنْسَا، تَعُودُ النَّاسُ عَلَى تَكْرِيسِ سَهْرَةٍ كَامِلَةٍ لِمَسْرُحِيَّةٍ وَاحِدَةٍ. ثَمَّةَ مَسْرُحِيَّاتٍ فِي إِنْكَلِزْرَا، وَأَلْمَانِيَا، تَسْتَمِرُّ سِتَّ سَاعَاتٍ، وَهَنَّا يَذْكُرُنَا الْيُونَانِيُّونَ، الَّذِينَ يُتَكَلَّمُ لَنَا عَنْهُمْ كَثِيرًا، عَلَى طَرِيقَةِ «سَكُودِيرِي»، بِالْكَلاَسِيكِيَّةِ السَّيْدَةِ «دَاسِيِير»، وَبِالْفَصْلِ السَّابِعِ مِنْ كِتَابِهَا «فَنَ الشَّعْرِ» خَاصَّةً، فَلَقَدْ كَانَ الْيُونَانِيُّونَ يَذْهَبُونَ إِلَى حَدِّ عَرْضِ اثْنَيْ عَشْرَةَ، أَوْ سِتَّ عَشْرَةَ مَسْرُحِيَّةً فِي الْيَوْمِ. لِأَنَّ الْإِتْبَاهَ عِنْدَ شَعْبٍ يَحِبُّ الْعُرُوضَ الْمَسْرُحِيَّةَ، أَكْثَرَ تَيْقُظًا مِمَّا نَعْتَقِدُهُ. فَمَسْرُحِيَّةُ «زَوَاجِ فَيَغَارُو»، وَهِيَ عَقْدَةُ ثَلَاثِيَّةٍ «بُومَارْشِيَه» الْعَظِيمَةِ، كَانَتْ تَشْغُلُ السَّهْرَةَ بِأَكْمَلِهَا، فَمَنْ مَلَّ مِنْهَا أَوْ تَعَبَ؟ لَقَدْ كَانَ بُومَارْشِيَه جَدِيدًا بِالْخَازِفَةِ بِالْخَطْوَةِ الْأُولَى نَحْوَ غَايَةِ الْفَنِّ الْمَعَاوِرِ هَذِهِ، الَّتِي يَسْتَحِيلُ إِظْهَارُ هَذَا الْعَمَقِ فِيهَا خِلَالَ سَاعَتَيْنِ، وَلَا هَذِهِ الْمِيزَةُ الْكَبِيرَةُ الْإِتِّجَاعِيَّةُ عَنْ حَدِثٍ عَرِيفٍ، وَهِيَ مَقَامِيَّةٌ وَهِيَ الْكَمَالُ. لَكِنْ قَدْ يُقَالُ - إِنْ هَذَا الْعَرْضُ الْمَسْرُحِيَّ، الْمَكْرُونُ مِنْ مَسْرُحِيَّةٍ وَاحِدَةٍ، سَيَكُونُ رَتِيبًا، وَقَدْ يَبْدُو طَوِيلًا. يَأْخُذُ مِنْ خَطِيبَةٍ! بَلْ عَلَى الْعَكْسِ، قَدْ يَتَخَلَّصُ مِنْ طَوِيلِهِ وَرَتَابَتِهِ الرَّاهِئِينَ وَمَاذَا نَصْنَعُ الْآنَ بِالْفَعْلِ؟ تُقَسِّمُ مَبَاهِجَ الْمُشَاهِدِ إِلَى قَسَمَيْنِ مُنْفَصِلَيْنِ. يُعْطَى أَوَّلًا سَاعَتَيْنِ مِنَ الْمُتَعَةِ الْجَادَّةِ، ثُمَّ سَاعَةٌ مُتَعَةٌ بِاهْتَةٍ وَمَعَ سَاعَةِ الْإِسْتِرَاحَةِ الَّتِي لَانْعُدُّهَا مِنَ الْمُتَعَةِ، يَصْبِحُ الْجَمْعُوعُ أَرْبَعَ سَاعَاتٍ. فَمَاذَا يُمْكِنُ أَنْ تَفْعَلَ الْمَسْرُحِيَّةُ الرُّومَانْتِيكِيَّةُ؟ قَدْ تَطَحَنَ وَتَحْلَطَ

فَرَنْسَا. انْظُرْ: الْمَرْجِعُ السَّابِقُ، ص 243.

هذين النوعين من المتعة بطريقة فنية. قد تجعل الحضور، في كابل الحفلة، يتقبلون من الجسد إلى الهزل، ومن الإشارات الضاحكة إلى المشاعر الممزقة، ومن الجسيم إلى العذيب، ومن الممتع إلى القاسي. لأن المسرحية، كما اعتمادنا سابقاً، هي المتناظر - المضحك مع الجليل²⁷⁴، والروح تحت ستار الجسد، والتراجيديا تحت نقاب الكوميديا. ألا ترون أن هذه العروض، وهي لا تقدم سوى مسرحية واحدة، إذا هدأت فيكم انطباعاً بانطباع آخر، وغلبت شيئاً فشيئاً، التراجيدي على الكوميدي، والبهيج على المرعب، وارتبطت حتى بالحاجة إلى إغراءات الأوبرا، تساوي عروضاً أخرى كثيرة؟ إن المسرح الرومانتيكي قد يُعدُّ، فما هو على المسرح الكلاسيكي علاجٌ مقسوم إلى جرعتين، طعماً لاذعاً، ومتنوعاً ولذيذاً.

ها أنذا أُنهي مما كان لديّ لأقوله للقارئ. وأنا أجهل الطريقة التي سيتلقى النقد بها هذه المسرحية، وهذه الأفكار الوحيدة، المجردة من ألوانها، وتفرعاتها، والمجموعة على عَجَلٍ، ونهاجٍ سرعة إنهاؤها. لا شك في أنها قد تبدو لـ «تلامذة «لا هارب».» سفيهة جداً، وغريبة للغاية. لكنها وإن كانت، بالمصادفة، معرّاة ومحتزلة تماماً، تستطيع المساهمة في أن تضع على حادة الصواب هذا الجمهور ذا التربية المتقدمة جداً، وما على الكتابات المتميزة الكثيرة، كتابات النقد أو التطبيق، الكتب أو الصحف، التي نضجت في نظرتها إلى الفن، إلا أن تتبع هذا الدافع دون الانشغال فيما إذا جاءها من إنسان مجهول، ومن صوت بلا سلطة، ومن مؤلف

274 - Mme Dacier (1647-1720) علامة فرنسية ترجمت للكتاب الإغريقي معظم مؤلفاتهم، والإبادة (1699)، والأوديسة (1708). كانت قائلة للمعركة الثانية بين الإغريق والفرس، ووقفت إلى جانب القدماء في كتابها «أسباب فساد اللوق» (1714). وهي زوج أندريه داسير. انظر: المرجع السابق، ص 493.

ضئيل القيمة. إن هذا الدافع جرس من فحاس يدعو الجماهير إلى المعبد الحقيقي، والإله الحقيقي.

تمة اليوم النظام الأدبي القديم كالنظام السياسي القديم. والقرن الماضي لا يزال يرمي بثقله كلياً تقريباً على هذا القرن. ويضطهده تعديداً في مجال النقد. إنكم لواجدون، مثلاً، أناساً أحياء يكررون لكم هذا التعريف للسذوق الذي فات فولتير: «السذوق في الشعر والسذوق في تزيين النساء شيء واحد». وهكذا فالسذوق هو التأنق. إنه كلام فريد يُزيّن بصورة ساحرة أدب القرن الثامن عشر، المتبرج، والمرقش، والمعطر بالمساحيق، أدب الترتيب، والزركشة، والزينة الكريهة. هذا الكلام يقدم تلخيصاً جيداً عن عصر لم يستطع معه أصحاب العبقريات الأكثر سموّاً أن يتواصلوا دون أن يصيروا صغاراً، على الأقل في جانب واحد، مع زمن استطاع فيه «مونتسكيو» ووجب عليه أن يُشيد «معبد غنيد»²⁷⁵، ويُشيد فولتير «معبد السذوق»²⁷⁶، ويُدع جان جاك روسو «عراف القرية»²⁷⁷.

السذوق هو تمرّك العبقرية. وهذا ما سِرسي دعائمه عمّا قريب، نقد آخر، نقد قوي، وحاسم، وعالم، نقد عصر يبدأ بدفع انبجاسات شديدة تحت أغصان المدرسة القديمة، الجافة الشائخة. هذا النقد الشاب، الرزين بقدر طيش النقد القديم، والعلامة بقدر جهل ذاك النقد، خلق سلفاً أصواتاً مسموعة، ومن المدهش أحياناً أن توجد في

275 -- Le temple de Gnide (1725) قصيدة نثرية للفيلسوف مونتسكيو.

276 -- Le temple du goût (1733) كتاب نقدي يتضمن هجوماً على النظام الملكي في فرنسا، سبب

لفولتير إلى جانب الرسائل الفلسفية والرسائل الانكليزية التي إلى اللورين.

277 -- Le devin du village (1752) تمثيلية غنائية من تأليف روسو.

أوراق الجرائد الخفيفة مقالات رائعة صادرة عنه. إنه، وقد اتحد بكل ما هو متفوق وحسور في الآداب، هو السدي يخلصنا من جالحتين: الكلاسيكية اللاغية، والرومانتيكية الزائفة التي تجرؤ على الظهور أمام قَدَمِيَّ الحقيقة لأن للعقيرة الحديثة فلائها، وتخرتها العكسية، والمتطفل عليها، وكلاسيكيتهما، التي تتسلق عليها، وتصطبغ بالوانها، وتأخذ كسوتها، وتلتقط فتاتها، ومثل تلميذ الساحر، تستخدم كلمات محفونة في الذاكرة، وعناصر حدث تجهل سره. وهكذا يرتكب التلميذ حماقات عانى معلمه العذاب ألف مرة من أجل إصلاحها. أما ما ينبغي تحطيمه قبل كل شيء، فهو الذوق القديم الزائف. يجب نزغ صدقه عن الأدب الراهن. إنه يتأكله ويجعل لونه كامداً، ويتحدث إلى جيل يافع، وشديد، وقوي لا يفهمه. لا يزال ذيل القرن الثامن عشر يتجر في القرن التاسع عشر؛ لكن قطعاً لسنا نحن، الشباب الذين رأينا نابوليون بوناپرت، من سيحمل له ذيله.

إذا نحن نبلغ اللحظة التي نرى فيها أن النقد الجديد سوف يُدرك بصورة عامة، وعمّا قريب أنه يستحق تقويم الكتاب ليس بحسب التواعد والأجناس. وهذه أشياء خارجة عن الطبيعة والقرن، إنما بحسب المبادئ الثابتة لهذا الفن من هذا النقد الذي تأكل «كورنيه» بحدّة، وأخرس «جان راسين»، والذي لم يُعد الاعتبار، على نحو مضحك، لـ «جون ميلتون» إلا بالاستناد إلى القانون الملحمي لسأب الد«أحدب». سنوافق على أن نضع أنفسنا في مكان المؤلف، وأن نرى الموضوع بعينه، لكي نقد مؤلف ما. وسنهمج - والكلام هنا لـ «م. شاتوبريان» - نقد العيوب اللقيم، إلى نقد الجماليات العظيم والخصب. إنها لحظة أن تمسك الأرواح الخيرة بالخيط الذي يربط ما ندعوه في العادة، بحسب نزوتنا الخاصة، عيباً، بما ندعوه جمالاً. فالعيوب، على الأقل ما نسميه هكذا، هي غالباً شرط ولادة الميزان الضروري والحتمي.

العباقرة يتعرفون النجوم لحظتها ولادتها *Scit genius , natal comes* ، *temperat astrum* وأين نجد شيئاً دون عيوب؟ وأين نجد موهبة لاتحمل ظلامها مع نورها، ودخانها مع توهجها؟ فقد لا تكون الشائبة إلا النتيجة التي لا يمكن فصلها عن الجمل. هذا الإدراك المتعثر، الذي يصدمني عن قُرب، يُكمل فعل (النقد الإيجابي)، ماثلاً التميز لمجموع المؤلف. مع أن محو العيوب يعني محو الميزات. والأصالة تتكوّن من ذلك كلّ. والعبقريّة ليست مستوية بالضرورة. إذ لا يوجد جبل عالٍ دون هوةٍ سحيقة. ولو ملائم الوادي بالجبل، فلن يتكوّن لديكم سوى سهب، وسبخة، وسهل «سابلون» بدل جبال الألب، وقُبراتٍ لا نسور.

وينبغي أن يُحسب حساب أهمية الزمن، والمناخ، والمؤثرات المحليّة فالإنجيل، وهو مبروس بحرانا أحياناً حتى يجلاهما. فمن يؤدّ أن يحذف منها كلمة واحدة؟ إن عجزنا ينفر غالباً من الجسارة المستوحاة من العبقريّة، بسبب انعدام المقدرة على مجابهة الأشياء بمثل هذا الإدراك الواسع. ومرة أخرى نقول: ثمة من هذه العيوب عيوبٌ لا تُعْثور «راسين» إلا في روائع مؤلفاته؛ فللعبقريات المتميّزة عيوبها المتميّزة. 278 يُعاب على شكسبير إفراطه الغيبي، والفكري، ومشاهدته الزائدة، والفواحش، واستخدام صيغ أسطورية بالية في عصره، وإفراطه في الغرابة والغموض، والنوق الرديء، وتفخيم الأسلوب وخشونته. إن للسنديانة، هذه الشجرة التي كسا نقارنها قبل قليل مع شكسبير، والتي تتشابه معه في أكثر من جانب، إنّ لها هيئة غريبة، وأغصاناً عُقدية، وأوراقاً قائمة، وقشرة حادة خشنة؛ إنّما هي السنديانة.

278 - أو : للعظماء أخطاؤهم وهذا قد يعطي المعنى لعبارة هيرغو:

Il n'est donné qu'à certain génies d'avoir certains défauts

لهذا السبب هي سنديةانة. أما إن أردتُم جذعاً أملس، وأغصاناً مستقيمة، وأوراقاً من الأطلس، فتوجهوا إلى شجرة البتولة الشاحبة، وإلى شجرة البيلسان الجوفّة، والصفصاف الباسكي؛ إنما دَعُوا السنديةانة الضخمة وشأنها. لا ترحموا من يظللُكم.

إنني أعرف مثل أيّ شخص عيوب مؤلّفاتي العديدة والفادحة. وإذا حصل ولم أصحّحها إلا نادراً جداً، فلأنني أنفُسُ من العودة، بعد فوات الأوان، إلى شيء تمّ إنجازه. وأنا أجهل فنّ ترسيم الجمال في مكان تشوّفه، ولم أمتنع أبداً أن أستعيد الإحياء بصدّد مؤلف خamad. ومن جهة أخرى، أيّ شيء فعلت يساوي هذا التعب؟ إنني لأرُدُّ أن أجردّ عقلي من عيوبه بدلاً من إضاعة الوقت في مَحْو نواقص مؤلّفاتي. فطريقتي أنني لا أصحّح مؤلفاً في مؤلف آخر.

لكن، أيّاً كانت الطريقة التي غويح بها كتابي، فأنا ملتزم بعدم الدفاع عن لاجهله ولا تفصيلاً. إن كانت مسرحيتي رديئة، فما نفع الدفاع عنها؟ وإن كانت جيدة فلماذا الدفاع عنها؟ سوف يُصَفّها الزمن، أو سوف يقتصر منها. لأن نجاح اللحظة الراهنة ليس إلا شأن الكُتّبي. إذا، إذا ثار غضب النقد على نشر هذه المحاولة، فسأدعه يثور. وماذا عساي أن أجيء؟ لست ممن يتكلمون من فم جراحهم، كما يقول الشاعر الكاستيلاني:

Por la boca de su herida

كلمة أخيرة، لقد تمكنا من خلال هذه المقدمة الطويلة قليلاً عبر كثير من المسائل المتنوّعة، من ملاحظة أنني، على العموم، امتنعتُ عن تفصيل رأيي الشخصي في نصوص عديدة، وشواهد، وحُجج. ومع ذلك، ليس سبب هذا أنها خطأ في

نظري .. «فإذا أقام الشاعر الأشياء المستحيلة بحسب قواعد فنه، يرتكب خطيئة لاجتدال فيها؛ لكنها تتوقف عن كونها خطيئة عندما يصل بهذه الوسيلة إلى الغاية التي قصدها؛ لأنه وجد ما كان يبحث عنه.» - «ويعتبرون كل ما لا تسمح لهم أنوارهم بفهمه، هراءً. وعلى نحو خاص، يصفون هذه الأماكن الرائعة التي يخرج فيها الشاعر من العقل ذاته بغية دخول العقل بصورة أفضل، بأنها مثيرة للسخرية. هذا المبدأ الذي يعطي، في الواقع، قاعدة بالاً تراعى أحياناً أية قاعدة، إنما هو لغز الفن الذي ليس سهلاً لإسماعه لأناس بلا أي ذوق... حيث إن نوعاً من شذوذ الذهن يجعل ما يصدم الناس في العادة، غير محسوس.» - من يقول ذلك؟ إنه «أرسطو» ومن يقول هذا؟ إنه «بوالور». يُلاحِظ من هذه العينة وَحْدَهَا أنني ربما استطعت، كأني إنسان آخر، أن أتدرَّجُ بأسماء أعلام، وأن أخفي وراء سمعاتهم. لكنني أردت أن أدع هذا الضرب من المحاجة لأولئك الذين يعتقدون أنني لا أقهر، وكوني، ومهيب. أما من جهتي فأنا أفضل البواعث على الحجج؛ إذا إنني دوماً أحببت الأسلحة أكثر من شعارات النبالة²⁷⁹.

تشرين الأول 1827

279 - البراءات *les raisons* والحجج *Les autorités* ، يقصد أنه مع التعليل المنطقي العلمي أكثر مما هو مع الجدل الذي قد لايفضي إلا إلى استنتاجات نظرية صرف.

فِي شَكْلِ خَاتَمَةٍ

كان فيكتور هيغو - كما أشرنا - في الخامسة والعشرين من عمره عندما كتب مقدمة كرومويل، فصبَّ فيها حصيلة قراءاته المدهشة كي يضع مبادئ نظرية الدراما الرومانتيكية. وقد حاولنا في ترجمتنا هذه أن نلاحق أفكاره المتعرجة حيناً والمنداحة حيناً آخر، وما شعرنا بالخرج من خطورة لغته التي لاتدلّ دوماً على المعنى الدقيق إلا عند العودة إلى تدقيق النص العربي المترجم. فالرجل شاعر يُطلق لغته وراء خياله الجامع ثم يعود بها إلى أدنى مستوى تعبري يُطلقها من جديد في فضاء الشاعرية وهكذا. ولم يكن يُفرّق بين الإسبانية واللاتينية والفرنسية القديمة وهو يستشهد بأدب هذه اللغات، مما أوقعنا في مشكلات عسيرة ربّما لم ننجح أبداً في حلّها، مع أننا راعينا السياق إلى أبعد الحدود.

واختصاراً لكلّ التخمينات الخاصة بصلاحية النص العربي واقتزابه من النص

الأصلي، نقول: كانت ترجمتنا لهذه المقدمة بخازفة قضينا في مداراتها وقتاً أطول من الوقت الموضوع في الحسبان. ولسنا ندري إن كانت أهمية النص، نقدياً وأدبياً، ستقل من نواقص بخازفتنا، ولكننا سنترك للمستقبل أمنية تطوير فهمنا له، وتعديق ما أثبتناه من شروح، وحواشٍ. طبعاً لاضير في أن يكون أيُّ سعيٍّ علميٍّ شفوفاً باحتمالات الإخفاق وانعدام الجدوى، فالبحث العلمي مساوٍ لمساوٍ مستمرةٍ والنجاح هو النادر فيها. إنما الضير في ألا يخاف الباحث من مجهولٍ مثله. وهذا ما حصل لنا في البداية حيث زينت لنا الشجاعة كل كلمة في النص بالسهولة وقرب المسال. والآن ذابت الزينة، وانبثق من تحتها الخوف الذي نرجو أن يصير لنا رفيقاً دائماً، ففيه العذاب وضبط الأحكام معاً.

ولقد جهدنا في سبيل تسهيل قراءة نصّ المقدمة العاج بالاسماء والأعمال الأدبية منذ عصر هوميروس حتى القرن الثامن عشر، ألا نفوت شيئاً على القارئ الذي قد يكون على اطلاع أدبي واسع، وقد لا يكون. ففي الحال الأولى يستذكر ما يعرفه، وفي الحال الثانية يكتشف ما كان يمكن أن يفتل حافياً عليه. لاشك في أننا تخنينا على وظيفة الهوامش بتحميلها تفاصيل كثيرة ومتشعبة، وبالمقابل، وحرصاً منا على إخراج شرح مترابط منهجياً، قمنا بتوثيق الهوامش توثيقاً شبيه تام. وأعراف الترجمة لا تقتضي مثل هذا التوثيق، بل تقتضيه ناحية هامة أخذناها بعين التقدير وهي ترك المجال مفتوحاً لمن يريد أن يتوسّع في النقاط التي تعرضنا لها، وتمكينه من العودة إلى المصادر التي استعنا بها. لأن ما أثبتناه في الهوامش جزء نريد أن يتوب عن الكل بفكرة عامة، ولا يمتلئ في أية حال من الأحوال، جوانب الأشخاص، أو المؤلفات، أو الظواهر المشروحة كافة. حتى إن عملنا يوحى باستمرار أن ثمة خطوة لاحقة يجب أن نخطوها، وذلك بتأليف كتاب مختارات من نصوص الأدب الأوروبي أو العالمي،

ومن نصوص النقد كذلك. وهنا تحتل الترجمة إلى اللغة العربية المكانة الأولى؛ إذ ليس بيننا من يمتلك عدة لغات أجنبية بمستوى يؤهله لترجم عنها جميعاً. وهنا أيضاً نعود لنؤكد ضرورة إرساء دُرر الجامعة في هذا النشاط الداعم للثقافة والعلم، ولتنشيط المؤسسات الأخرى أيضاً.

وفي الختام، نحن نعتقد أن عملنا من الأخطاء استحقالة أكيدة، لكن ثمة حقيقة ثابتة مفادها أن تدارك الخطأ يحوِّله إلى ميزة لاتعادلها ميزة. فنسرجو من الله أن يعيننا دوماً على تدارك أخطائنا كيما نقيم لوطننا ما فيه الفائدة والخير.



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL).

Alexandria

الفهرس

5.....	السؤال المحيّر	●
11.....	فيكتور هيغو وعصره	●
43.....	مسرحية كرومويل ومقدمتها	●
59.....	نص مقدمة كرومويل	●
60.....	مسوغات المقدمة	●
80.....	عصر المسيحية والدراما	●
90.....	المتنافر - المضحك في الأدب القديم	●
114.....	تشكسبير والدراما	●
130.....	الوحدات الثلاث	●
162.....	موضوع مسرحية كرومويل	●
179.....	في شكل خاتمة	●

صدر حديثاً عن دار الينابيع

- الخطاب الأنماعلي في التجديد
تأليف: علي نوح
- الفكرى الاسلامى المعاصر
تأليف: د. عطا الله الرمنين
- دراسات عربية في نظرية الصحافة
تأليف: توفيق المدينى
- محاضرات في الوعى القومى الديمقراطى
تأليف: د. علي وطفة
- سوسىولوجيا الاتصال الجماهيرى
تأليف: اسماعيل المير علي
- القرامطة
تأليف: محمد كامل الخطيب
- المجتمع المدنى والعلمنة


يصدر قريباً عن دار الينابيع

- أساس التأويل
تأليف: النعمان بن سحيون التميمى المغربى
- المجالس المستنصرية
ترجمة: د. عارف تامر
- سورية: صنع دولة وولادة أمة
تأليف: هبة الله بن أبى عمران
- أفلام وقضايا في السينما السورية
موسى الشيرازى
- والدراما التلفزيونية
تقديم وتحقيق: د. عارف تامر
- القرآن والعلم المعاصر
تأليف: وديع بشور
- تأليف: سعيد مراد
- تأليف: مورييس بوكاي
- ترجمة: د. محمد اسماعيل بصل
- د. محمد خير البقاعى

جدول التصويب

الصفحة	السطر	الخطأ أو النقص	الصواب أو المطلوب
9	15	رحلاتها	واحدتها
	19	سيمر	سيمر
15	14	1748	1784
26	5	الفناتيات	الفناتيات
28	1	للإدارة	للإرادة
29	3	فاعيه	فاعيه
	9	تسويغاً	تسويغ
36	9	الإدارة	الإرادة
	11	التغلب	التقلب
	14	الذي عنه	الذي تمتحضت عنه
36	الهامش 6	لاردس	لاروس
38	5	وفقدَ الفنون كلها	ونقدَ الفنون كلها
39	5	ويصلصل	ويصل
44	6	توسعت	توسعت
	12-11	فصل العامين عن (مبيناً)	وصل العامين معها لأن المقطع واحد.
45	11	الأقتصادية	الاقتصادية
49	5	«فلسفة التاريخ»	«فلسفة التاريخ»
	11	البروسي.	البروسي.
51	5	تُقَيِّضُ	تُقَيِّضُ
54	2	يَسِمُ	يَسِمُ
60	7	لا تهتم	لا تهتم

لَمْشَهْدُ	لَمْشَهْدُ	20	61
وَقَطْعَنَ أَعْضَاءَ جَسَدِهِ	وَقَطْعَنَ جَسَدَهُ	الحاشية 8	63
لَتَكْمَلَةُ السُّطْرِ مِنْ ص 72	رَقْمُهَا 107	الحاشية 4	64
جَيْشُ الْأَعْدَاءِ	عَلَى «جَبَلِهِ»...	3	70
أَخُوهُ «إِثْيُوكِلُ»	جَيْشُ الْعَدَاءِ	2	72
إِفَادَانِيهِ	أَخُوهُ «إِثْيُوكِلُ»	الحاشية 15	
وَيُبْحَرُ	إِفَادَانِيهِ	الحاشية 116	
لِإِرَادَةِ الْآلِهَةِ	5 يُبْحَرُ	1	73
نَفْسُهَا 119	لِإِدَارَةِ الْآلِهَةِ	الحاشية 18	
بُغْتَةُ	نَفْسُهُ 119	4	75
لِوَصْلِ الْكَلِمَتَيْنِ لِأَنَّ الْمَقْطَعِ وَاحِدَ	بُغْتُهُ	الحاشية 20	77
أَنْظُرْ: تَارِيخُ الْفَلَّاسِفَةِ، أَرْسَطُو	لِلْحِكْمَةِ	11-10	81
سَنِيَّةٌ	أَنْظُرْ: تَارِيخُ أَرْسَطُو الْفَلَّاسِفَةِ	13	91
لَمْ يُبْحَرِ	سَنِيَّةٌ	الحاشية 44	93
أَخْوَاهَا الْإِلَهِانَ	لَمْ يُبْحَرِ	الحاشية 44	
يَقْتُلُ سَبَبٌ	أَخْوَاهَا الْإِلَهِانَ	الحاشية 46	94
دِيُونِيسْيُوسُ	يَقْتُلُ سَبَبٌ	الحاشية 48	
الْوَسِيطَةُ	دِيُونِيسْيُوسُ	الحاشية 54	97
أَوْنَا	الْوَسِيطَةُ	5	98
كَلِمَتُهَا	أَوْتَا	8-6	
الذَّهْنِيَّةُ	كَلِمَتُهَا	الحاشية 62	100
فَتَأْتُرَا بِهِمَا	الذَّهْنِيَّةُ	الحاشية 64	101
	فَتَأْتُرَا بِهِمَا	الحاشية 8	105

مع عصر من عصر المجتمع	مع عصر المجتمع	4	116
كورنيه	كورنيه	2 الحاشية	118
مُلهشة	مُلهشة	7	119
كورنيه	كورنيه	2	120
ضمن علاقة	ضمن علاقة مُضمن	6 الحاشية	122
المفقود - ميلتون	المفقود 207 - ميلتون 207	4-1	123
Tartuffe	Tarthffe	1 الحاشية	125
مُرادة	مُرادة	5 الحاشية	128
كورنيه	كورنيه	10	135
و كورنيه	و كورنيه	3 الحاشية	
جيداً	جيداً	6	140
عندما ينبغي - أقتبل	ما ينبغي - قتل	15-14	146
تغور	تغوري أرض الفن	3	148
فاضت	باحضت	6	
الأسياذ	الأسياذ	15	153
(من لُمس)	كلمتان غير واضحتين	1	154
ثنياته	ثنياته	10	156
إذا إن اللغات	إذا إن اللغات	9	160
جُعر		1	162
بالدهاة		18	163
«يو سويه»		1	164
البرنانيون	البرنانيون		171
إذا، إذا	General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)	14	176

للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق ص.ب: ٦٣٤٨

٣٣٢٤٩١٤ - ٥١٣٨٤٦٨ ☎